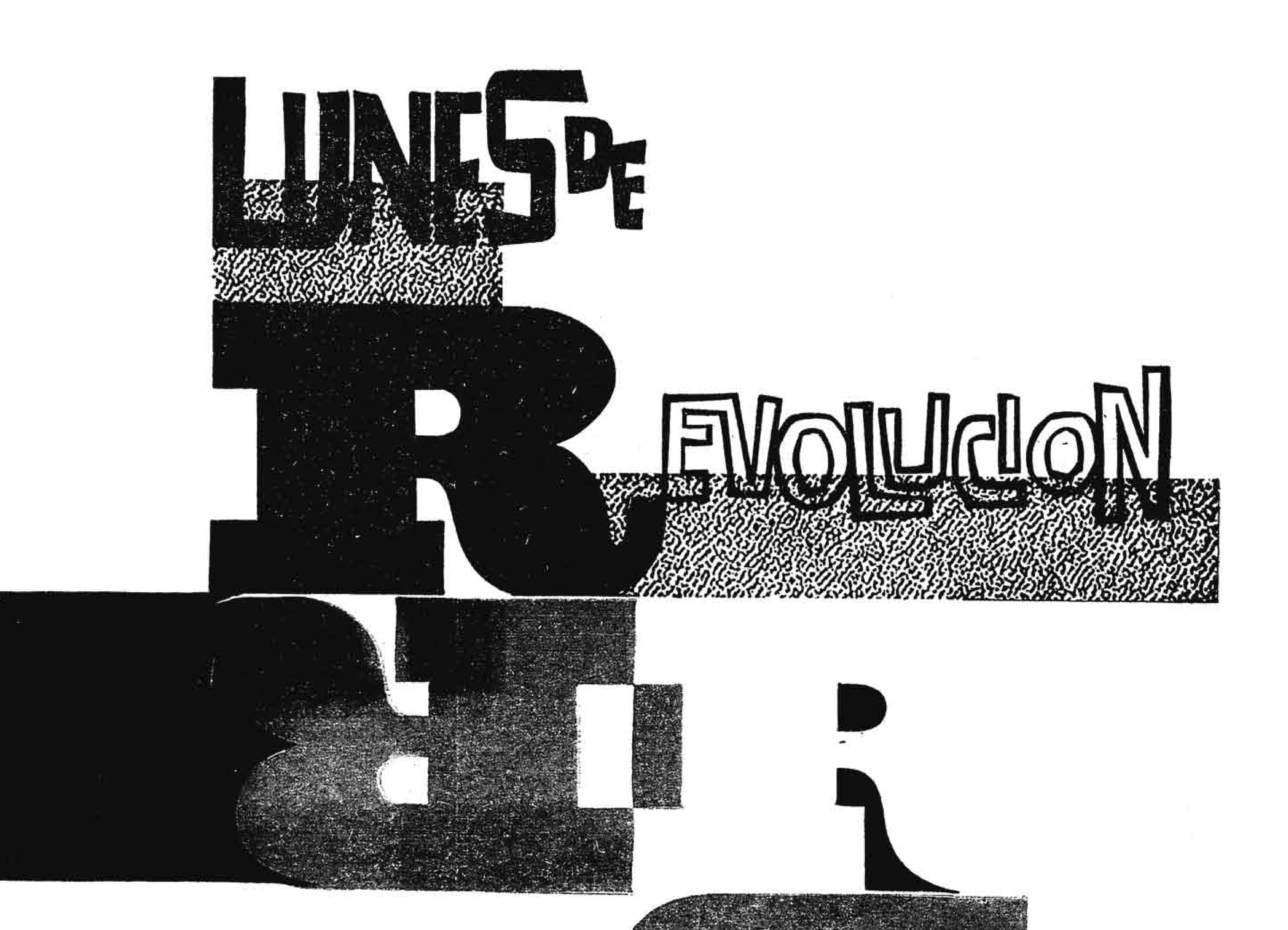


JORGE LUIS BORGES

la duración del infierno

el sur poemas

PABLO PICASSO

¿qué es mi arte?

núm. 24 agosto 31 de 1959

aquel de la fantástica vocación

MI AMIGO BORGES

por ulyses petit de murat

tomado de "AMERICAS"



BORGES AHORA
La ceguera le impide leer y escribir, pero no lo arranca de su pasión por el mundo de las letras.

HACE CASI SESENTA AÑOS, el 24 de agosto de 1899, le nació el primogénito, Jorge Luis, a la joven pareja que formaban Leonor Acevedo y el doctor en leyes Jorge Borges. Ocurrió en una casa del barrio de Palermo, en Buenos Aires.

En esa época, aún quedaban al barrio muchas calles sin asfaltar, por donde se arrastraban lentamente los carros tirados por soberbios caballos de raza normanda. Sus atardeceres, con el cielo bien cerca de las casas cuadradas y en su mayoría de un solo piso, escuchaban los primeros tangos, modulados románticamente por los organillos. Florecían en las esquinas los piropos. Y no era extraño que en las noches se cruzaran los afilados cuchillos de los que tenían que dirimir una cuestión de rivalidad amorosa o política. No existía aún el voto secreto y obligatorio (Roque Sáenz Peña, el presidente conservador, lo implantó más tarde y con ello dio el primer gran triunfo al Partido Radical opositor en la persona de Hipólito Yrigoyen). El voto era en voz alta, frente a la mesa electoral, generalmente constituida en los atrios de las iglesias. El partido oficialista mantenía hombres habituados al choque, capaces de alzarse con una urna, si la elección marchaba desfavorablemente, o de violentar la voluntad de los votantes que no habían sido catequizados por las dádivas del comité. Predominaba en la política el caudillo, rodeado de sus hombres listos a la defensa o a la agresión. Palermo, más que otros barrios, tenía una tradición de pelea y de coraje por esta causa. Como Buenos Aires en general, continuaba siendo la Gran Aldea, de que había hablado el novelista Vicente Fidel López (1815-1903), con sus pregoneros matutinos: los carritos repartidores del pan y la leche tirados por caballos livianos, los vendedores de maní tostado haciendo marchar sus locomotoras en miniatura, los que ofrecían a los niños la tentación de los barquillos con ruletas sumarias, de no más de ocho números mal dibujados, en el tope de un cilindro de latón pintado de rojo y, en fin, las calles que, en la llanura impresionante y tranquila de las pampas, al poco rato hacen fácilmente contemplable el arco redondo, total, del horizonte.

Jorge Luis Borges inició su vida en este ambiente, por el que siempre tuvo nostalgia, sobre todo en los años en que todo lo descrito, aunque suela existir, es tan solo la excepción de un pasado que se fue. Ni la ida a Europa, ni los estudios en Ginebra, donde lo sorprendió la primera guerra mundial, ni la posterior visita a España, donde se vinculó al movimiento literario llamado ultraísmo (para el que lo esencial en poesía era la metáfora), le borraron esas imágenes. Ellas renacen en su primer libro de versos, Fervor de Buenos Aires (1923); en el segundo, Luna de Enfrente (1925); en otro poemario, Cuaderno San Martín (1929), titulado así en recuerdo de la marca de los cuadernos que usaban los niños escolares argentinos, y en Evaristo Carriego, biografía crítica del poeta de la Provincia de Entre Ríos que cantó al barrio de Palermo. Esas mismas añoranzas fueron tema de ensayos dispersos, tales como "Las Tres Vidas de la Milonga", acerca de la evolución del tango desde su ritmo alegre, rápido, hasta su inclinación hacia la lentitud entristecida que le trajo el inmigrante italiano; "El Truco", honda valoración del juego criollo con baraja española que todavía es uno de los favoritos del argentino; "Leyenda de los Carros", sobre las pintorescas inscripciones en los vehículos tirados por caballos que llevaban comestibles para las amas de casa de Palermo; y muchos otros, todos referentes a la persistencia de lo criollo en Buenos Aires que el aluvión inmigratorio cambiaría de modo fundamental.

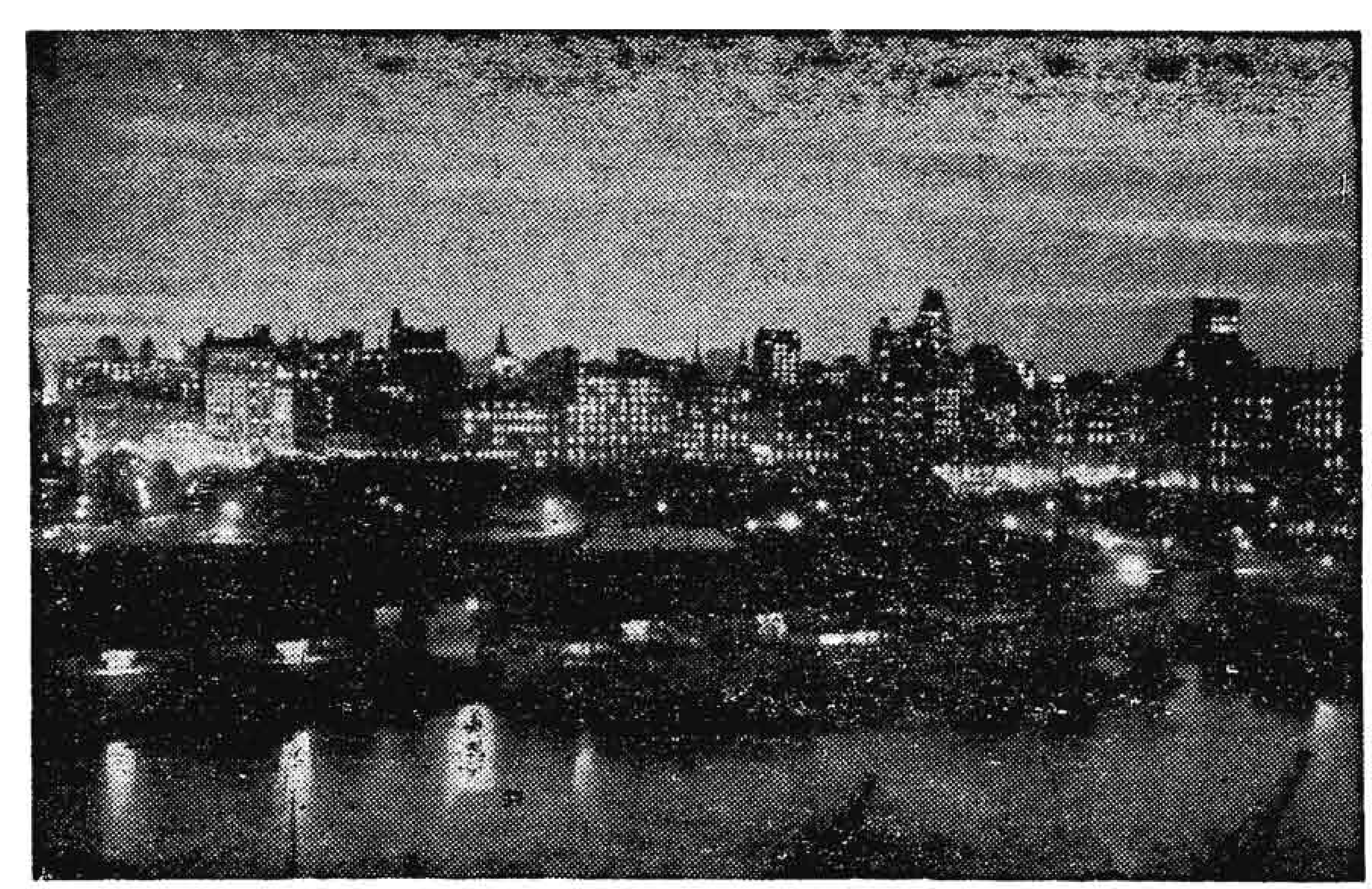


El recuerdo amoroso de la madre en los días que Buenos Aires era provinciana y tenue.

Lo extraordinario es que Borges fuera permeable a todo eso, viviendo en una casa porteña tradicional, es cierto, pero en la que su abuela paterna británica había introducido el toque exótico de las literaturas nórdicas. Esto, junto con el español Francisco de Quevedo y Villegas, el gran escritor del Siglo de Oro, y Macedonio Fernández, el filósofo, novelista y poeta argentino, serían las influencias decisivas en el estilo, por otra parte tan personal, especialmente visibles en El Aleph, El Jardín de los Senderos Que Se Bifurcan, Ficciones. Trasmitió la pasión por lo criollo a su hermana Norah, pintora casada con el ensayista español Guillermo de Torre. Ambos, en escritos e ilustraciones y cuadros, la hicieron visible al reincorporarse, aún muy jóvenes, de vuelta de Europa, a la vida de su ciudad natal.

Hacia 1927 los Borges vivían en la Avenida Quintana 222, cerca de Callao, en la parte señorial de la ciudad, donde el centro se hace menos abigarrado y predomina el estilo arquitectónico francés. Borges padre se había retirado de la judicatura y, como todos los suyos, se dedicaba con gran afán a la lectura. Yo tenía entonces veinte años y envidiaba las pilas de libros en español, francés, inglés y alemán que ya no cabían en aquella casa encantadora, con una fuente romántica a la entrada, que en la actualidad ha desaparecido. No me explicaba que pudieran leer tanto ni el doctor Borges (autor también, creo que de un solo libro, la novela El Caudillo) ni Jorge Luis. Ambos estaban aquejados de persistentes cataratas que el padre hasta su muerte se vio obligado a extirpar de tanto en tanto y el hijo hasta ahora. Pero no se crea que esto originaba en ellos un desánimo perceptible. Por el contrario Ambos tuvieron siempre una propensión al humorismo, a desmenuzar la vida en alguna broma aguda que significara sacarle los contornos dolorosos o vulgares.

Yo me hice amigo de Jorge Luis Borges y de su familia, con una amistad que perdura intacta, después que habían fenecido sus dos tentativas literarias, Prisma y Proa. La primera fue una revista mural que, según la frase de Borges, "ni las mismas paredes leyeron". La otra una revista en forma de volumen, prolijamente impresa, que dirigió junto con Pablo Rojas Paz, el ensayista y novelista



La noche en Buenos Aires es la misma del río y de la pampa: la noche de los relatos de Borges. L

que había llegado muy joven a Buenos Aires desde la provincia norteña de Tucumán, y con Ricardo Güiraldes, el famoso autor de Don Segundo Sombra, que alternaba su vida entre París, Buenos Aires y el rincón callado de su estancia "La Porteña", en la Provincia de Buenos Aires. Borges tenía cinco años menos que Rojas Paz y catorce menos que Güiraldes. Pero todos, sin diferencias de edades, nos íbamos a reunir, finalmente, en el movimiento literario que prohijó la revista Martín Fierro, de la que eran principales animadores Oliverio Girondo, el revolucionario autor del libro de versos Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía, y su editor Evar Méndez, poeta que, en el fondo, no comulgaba con las nuevas tendencias literarias que nosotros queríamos imponer.

Martín Fierro era una revista agresiva, de una insolencia sin límites. Guillermo de Torre osó afirmar que el meridiano de la cultura iberoamericana pasaba por Madrid y se armó un gran escándalo. El entonces futuro cuñado suyo, Borges, fue uno de los negadores más violentos. En ese momento Borges luchaba, incluso, por la existencia de una modalidad del lenguaje bien argentino. De allí salió el ensayo que da título a su libro El Idioma de los Argentinos. En sus primeras obras, como Luna de Enfrente o Inquisiciones (este último un libro de ensayos sobre temas predominantemente literarios), solía sacarle la última d a palabras como verdad y soledad, que para él pasaban a ser "soledá" y "verdá". Le divertía fabulosamente el esfuerzo de Xul Solar, un pintor del grupo, que estaba empeñado en inventar el "neocriollo", idioma de un gran poder de síntesis. Por ejemplo, en lugar de la larga frase "Y antes de ir te voy a telefonear", Xul Solar decía y propugnaba que todos dijeran, muy simplemente: "Te pretelefono". En esto, como en todo, Borges mantenía una posición que ha sido inflexible en su vida: a pesar de la influencia que ejerce, siempre se ha negado a asumir el carácter de maestro. No acepta discípulos.

Otra característica de Borges es que ha revisado periódicamente todas y cada una de sus opiniones críticas. Demás está decir, por lo tanto, que no tardó en usar de nuevo la d final, como la marca de la Academia Española de la Lengua. Y lo mismo con respecto a la rima y el metro. Luego de haber polemizado acremente al respecto con Leopoldo Lugones (exagerado ortodoxo de la retórica tradicional y notable poeta argentino), veo que hace poco publica sonetos perfectamente clásicos en la revista Sur, de Buenos Aires.

Ninguno de los que colaboramos en la revista Martín Fierro desconocía el valor de Benito Lynch, Horacio Quiroga, Fernández Moreno, Enrique Banchs y otros miembros de la generación literaria anterior. Pero usando como escudo el título del inmortal poema de José Hernández queríamos pelear, como su protagonista gaucho. Los enemigos eran distintos, desde luego. Se llamaban academicismo, retoricidad, condenación de los esfuerzos creadores, desdén típico de enriquecidos por lo que fuera parte funcional del espíritu, como las letras, la música y la pintura renovadora, rechazo de cualquier valor no esencialmente utilitario o que, aceptado pese a veces ser de segundo o tercer orden, no viniera de Europa.

La rebelión tomaba a ratos carácter de desmán. Hubo invasiones a los salones de pintura. Hubo interrupciones a las tertulias de la revista Nosotros, que reunía a la gente más moderada y de más edad. A los cuadros de Quinquela Martín les colgaron letreros que decían "Cuidado con la pintura". Y no se pueden reproducir los epigramas que publicaba Martín Fierro contra los literatos engrandecidos a veces muy injustamente. A la verdad, en este juego singular todo dejaba de ser trascendente.

A los colaboradores no se nos ocurría que alguna vez llegaríamos a ser literatos difundidos. Por eso nos sorprendió, desde dos ángulos, la muerte de Ricardo Güiraldes ocurrida en París en 1927. Lo primero, porque se piensa poco en la muerte, en esos años de la mocedad. Aunque presente en muchos magníficos poemas de Borges, tales como "El General Quiroga Va al Muere en Coche", "La Chacarita" y "La Recoleta" (estos dos últimos, viejos cementerios de Buenos Aires), creo que él, como todos nosotros, había pensado muy poco en la muerte fuera del ámbito metafísico. Que eligiera a uno de los nuestros, aunque mayor, era cosa insólita, una especie de extraña y misteriosa revelación acerca de la falencia del ser que Esquilo llama efímero, de ese transitorio huésped del tiempo que es el hombre. Y en segundo lugar, la muerte de Güiraldes nos sorprendió porque su entierro fue una apoteosis. Aunque nos había leído con muchas dudas los magníficos primeros capítulos de Don Segundo Sombra, aunque era nuestro amigo ejemplar, ya no nos pertenecía. Pertenecía a su país, que llevaba piadosamente a depositar sus restos al cementerio provinciano de San Antonio de Areco, seguido el convoy en que escoltaba sus restos todos los intelectuales argentinos por un tropel de esos gauchos, jinetes de pampa y cielo abierto, que él había perfilado una vez más, quizá la última y más poética, a través de la figura fluctuante entre la verdad y la leyenda, de don Segundo. El se iba de nosotros y nosotros nos íbamos de él, como el niño del gaucho grande, al final de su novela, como "alguien que se desangra".

Creo que aunque orgulloso por lo que Güiraldes significaba, al fin reivindicado, Borges perdió el gusto por la pompa y el ceremonial del mundo. Sé que sus alegrías hondas no son el ser traducido, por ejemplo, o provocar un libro completo o multitud de ensayos. Siempre tiene timidez por las muestras excesivas de publicidad o de admiración. Su alegría verdadera consiste en crear. Y le dura poco, pues duda constantemente de sus trabajos. Aunque ha llegado a ser uno de los pocos literatos argentinos conocidos dentro y fuera del país por multitud de lectores y fervientes discípulos literarios, se mantiene ajeno a todo lo que estimule tal estado de cosas.

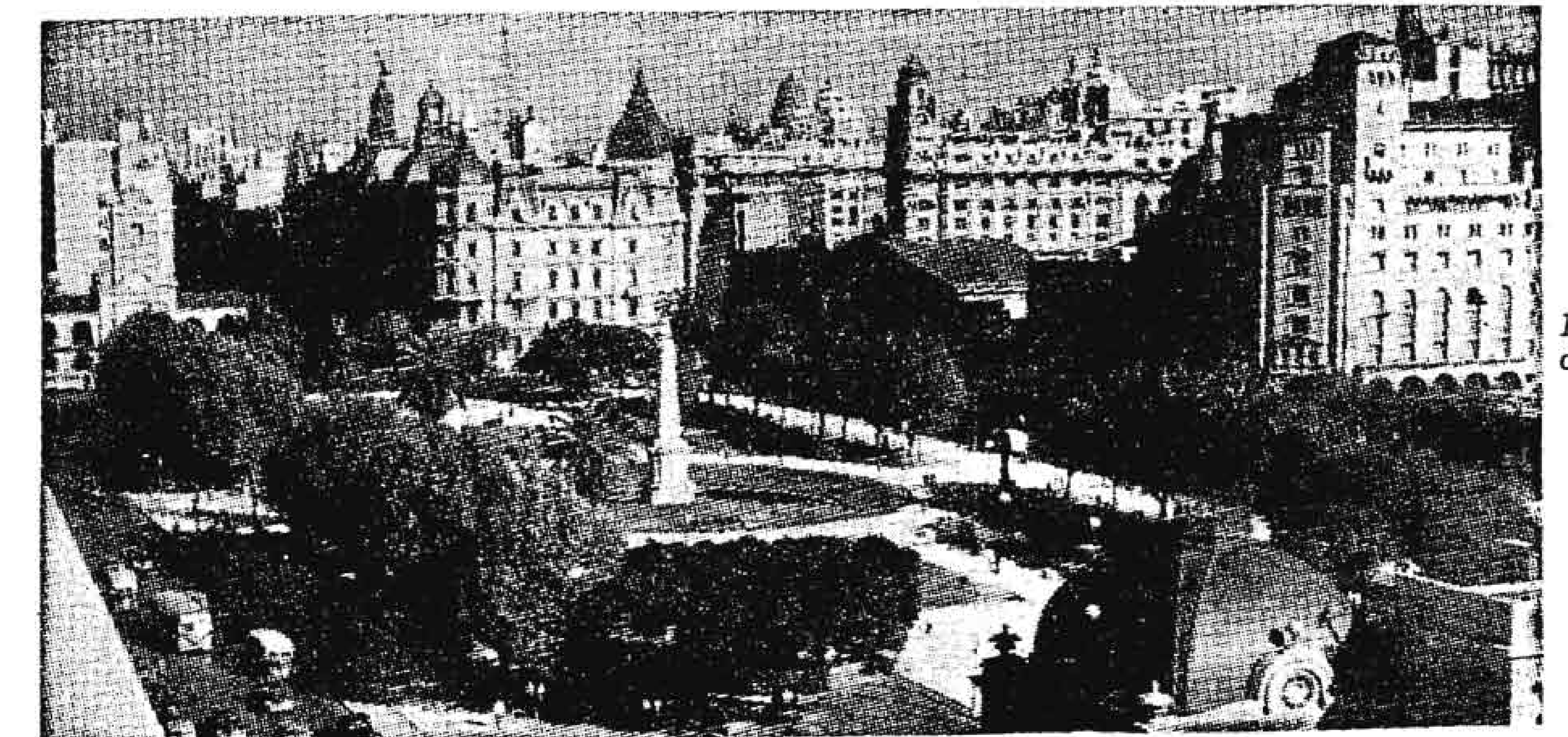


Jorge Luis Borges, un hombre dedicado a una pasión: las letras

Borges escribe lenta y cuidadosamente. Hace y rehace muchas veces cada frase. No se cansa nunca en la búsqueda de un adjetivo o una forma que lo aleje de lo vulgar. Ha leído tanto que todo, como a Eliot, le parece que ya está un poco dicho y que es muy difícil decirlo de una manera diferente, personal. Dedica a escribir solamente las primeras horas de la tarde. Durante largos períodos, a causa de su vista, se ve obligado a dictarle a su madre, que conserva la vivacidad y los bellos rasgos de su juventud. Borges no se ha casado nunca. Madre e hijo forman una unión perfecta y enternecedora, gobernada por los mismos gustos, por la misma tendencia a intelectualizarlo todo. En el departamento que ocupan en la calle Maipú predomina la misma atmósfera, el mismo fondo de libros que siempre me pareció el signo propio de los Borges, junto con esos matices de sorpresa refinada e inteligente que nunca dejaba de deparar la conversación con ellos. Sobre todo los que nacen de una costumbre polémica que ha condicionado la actividad verbal de Borges. Una vez, en la quinta que tenía mi familia en Ramos Mejía, porque yo le aceptaba todo lo que me afirmaba (más que por convicción por estar próximo a caer gravemente enfermo), asiéndome de las solapas me dijo:

—¿Quién eres para no discutirme? ¡Discute! ¡Discute!

En esa época dábamos largos paseos nocturnos. Me acuerdo que una noche, por esos andurriales de Dios, nos fuimos muy lejos. Ese horizonte de perros de que había García Lorca se nos estaba ajustando como un cin-



El Buenos Aires de Borges casi ha desaparecido, entre rascacielos y autopistas.

turón de dientes enfurecidos. Jorge Luis no se preocupaba para nada y seguía muy feliz, a grandes zancadas, mientras exponía un tema metafísico. Yo no entendía nada, atemorizado No sé de dónde, mi subconsciente formuló una frase nacida de quién sabe qué recuerdo. Algo que no tenía nada que ver con lo que veníamos hablando:

—Jorge, ¿es verdad que los perros no muerden a los que van desnudos?

Se interrumpió brevemente para responderme, muy suelto de cuerpo:

—No te preocupes. De eso se encargan los perros.

Me tuve que reír. Pero, de todas maneras, lo obligué a regresar a parajes más civilizados, que a él no le gustaban mayormente. Siempre ha preferido el arrabal. En una época en que ya Buenos Aires comenzaba a estar pavimentado por completo, él se sentía dueño de una calle de tierra, cerca de la Chacarita, el barrio más próximo al cementerio más grande de la ciudad. Se la presentaba a todo el mundo, como cosa propia. Le gustaban las casitas pequeñas, encaramadas a veredas altas, por cuyas bases corrían las aguas del arroyo. Frecuentábamos los cafés de los alrededores, donde se reunían carreros, cuarteadores, hombres del pueblo a quienes solía desvelar la charla, la copa fraternal y alguna guitarra despierta y triste en la noche. Borges siempre repite, como admirable, una copla que le oímos a uno de ellos y que terminaba así: "La muerte es vida vivida, la vida es muerte que viene". Lo fascinaba también la inventiva del bajo fondo. No tan sólo en prolijas lecturas sino en ese deambular por las orillas se enraizan algunos de sus espléndidos cuentos, como "Un muerto" y "El Hombre de la Esquina Rosada", y su divertido libro Historia Universal de la Infamia, publicado primero por entregas en el suplemento literario del diario vespertino Crítica, que ambos dirigimos durante años.

Borges buscaba minuciosamente los rastros de un Buenos Aires en tren de desaparecer. Recuerdo cómo se desesperaba Paul Morand pidiéndonos, a él y a todos nosotros, intimar rápidamente con le vrai tango. Ansiaba un pintoresquismo inmediato, a flor de salida, como el que pueden darnos, por ejemplo, ciudades del tipo de Río de Janeiro o Taxco. Le molestaba la fisonomía casi definitiva y puramente europea de Buenos Aires. Fue inútil que Borges y yo le lleváramos algunos de los últimos payadores, esos criollos que saben polemizar e improvisar mientras cantan sus versos al compás de la guitarra. Quería rabiosamente le vrai tango. Y tampoco lo convencía, por simple, austero y adentrado, el verdadero tango de los salones y cabarets porteños. Un tango que, por otra parte, tampoco le encanta demasiado a Borges, quien una y otra vez vuelve a los viejos, de aire feliz y provocativo, como El Choclo, El Entrerriano y Don Juan. Antes que uno moderno, Jorge Luis ha preferido no sólo los antiguos sino St. Louis Blues, de W. C. Handy, aunque tal vez aún ignora que la curiosa estructura del principio de esa pieza le fue inspirada a Handy, según él mismo ha declarado, por el tango, en aquellos momentos en boga en el mundo entero.

Pero Jorge Luis no se quedó nunca, a decir verdad, en un amor localista. Cierto que ese amor a Buenos Aires ha influído en su vida, al extremo que sólo ha hecho, después de su regreso de Europa, viajes cortos al Uruguay, tierra de muchos de sus antepasados. Pienso que lo más lejos que llegó fue a la frontera del Uruguay con Brasil, cuando visitaba al novelista uruguayo Enrique Amorim en El Salto. Pero en su vida literaria siempre hubo otros factores, a partir de Inquisiciones y El Tamaño de Mi Esperanza, libro de ensayos este último publicado en 1926. Lo han preocupado los ritmos de la poesía nórdica y sobre ello escribió Las Kenningar. Se ha interesado profundamente en Dante; Thomas de Quincy; la novela policial (ha creado un detective criollo que está en la cárcel, desde donde soluciona los más intrincados problemas); el cinematógrafo (a cuyas imágenes ha sido trasladado uno de sus relatos, "Días de Odio"); los límites de la poesía; el desconcertante tema del tiempo, acerca del cual escribió Historia de la Eternidad; la metafísica; la lingüística: las mujeres altas y suntuosas (sobre todo altas); la amistad, a la que dedica casi todas las noches de su vida; la zona inquietante de la fantasía, fuente de notables libros de cuentos como El Aleph; la libertad y la decencia humanas, por las que siempre luchó como escritor y como hombre, y, finalmente, los libros.

Cuando en un banquete memorable, Borges recibió la medalla de la Sociedad Argentina de Escritores —la más alta consagración literaria que puede otorgar— dijo que había creído hacer muchas cosas pero que, en realidad había vivido a la sombra de una biblioteca, desde pequeño. Para él no ha sido una sombra de esas que ocultan o adormecen. En todo caso, ha vivido y vive a la sombra de los libros en flor. Es un humanista sin ninguna solemnidad pedante, sin ningún afán magisterial. No hace mucho fue nombrado Director de la Biblioteca Nacional, donde se dedica a todo lo que tiene que ver con la magia inacabable del intelecto.

Se me ocurre que Jorge Luis Borges no puede cesar. Por eso, cuando estuve en Nueva York, en el pavoroso invierno de 1957, y leí la noticia de su muerte en un periódico literario francés, no la creí. Luego me llegó a México una tarjeta suya que al final decía: "La noticia de mi muerte, como suele acontecer en estos casos, no fue apócrifa sino meramente prematura y profética". Vi a Borges como en los días de nuestra juventud en mi barrio de Buenos Aires, Belgrano. Nos encontramos una noche con un poeta muy cursi, que siempre hablaba de manera alambicada y sobre temas distinguidamente culturales. Nos dijo:

—¿Han ido a la exposición de Stephan Erzia, el escultor húngaro? Es notable. Parece un etrusco.

Borges me tocó con el codo del brazo con que empuñaba su infaltable bastón (que usaba en sus excursiones nocturnas, porque aunque estuviera con muy poca vista siempre rehusaba toda actitud de lazarillo) y me dijo:

—¿Has visto alguna vez un etrusco de tamaño natural? y echó a correr furiosamente. Yo, a mi vez, le expliqué al poeta cursi, mientras me lanzaba tras Borges:

—¡Borges es así! ¡Siempre le da por correr a estas horas!

Vi a Borges de nuevo. Y, a través de las líneas de la tarjeta sentí cómo se filtraba la risa con la que estallamos él y yo, antes de tanta separación, de tanta muerte como trae en sus aguas el tenso caudal de la vida, después de correr locamente tres cuadras, en una esquina velada por el verde antiguo de la hiedra y el olor denso de los jazmines, en una noche dichosa de amistad, perdida ahora en algún rincón marchito del tiempo, sentí que tenía razón al pensar que Borges no cesaría nunca. Lo mejor de su tremenda, casi fantástica vocación por las letras estaba presente en los libros siempre en flor, desbordando vida y pasión, que llevan su nombre: Jorge Luis Borges.



La Plaza de Mayo, donde el viejo Buenos Aires permanece todavía, casi intacto.

CARTAS DE LUNES

aguas de jordán

«El cuento de René Jordán «UNA MADRE EJEMPLAR» es, sencillamente, una obra maestra. Felicito sinceramente a su autor por trabajo literario tan acabado, y a ustedes por el acierto de su publicación»...

Dr. Francisco A. Vallhonrat y Villalonga
Bartolomé Masó 402, (altos)
Santiago de Cuba.

«Sin duda que ese tal René Jordán necesita sumergirse en las aguas del Jordán para ser purificado, aunque dudo que esto sea posible... su cuento me parece simplemente asqueroso.»

José Altuna
7 Avenida No. 118
Miramar.

«No me explico... cómo se puede atacar a esa gran institución humana, la madre... el cuento es insidioso y malvado.»

Cándido Menéndez
Escobar 113 (bajos)
Habana.

««Me parece uno de los cuentos (cubanos) más perfectamente concebidos que yo haya leído... ¿Quién es este Jordán? ¿Es un pseudónimo?

N. del Río
Calle 1ra. y 10
Vedado, Habana.

● René Jordán es el pseudónimo de un joven escritor cubano que se llama René Jordán.

Fausto (¿o Mefisto?) Masó

««Erupto... eso y no otra cosa es lo que ese Fausto Masó y sus aspectos sobre la vida son. Excrecencias y vulgaridades... parece mentira con una Revolución tan hermosa como la nuestra que salgan a ensuciar el país esas indecencias... ese tipejo es un CONTRARREVOLUCIONARIO.»

Matilde Orozco
Francisco Vega S|N
Victorias de las Tunas

«Yo soy de Bejucal... aquí todos están que arden con el cuento del Sr. Masó. No se porqué pero a mí me ha gustado mucho Ahora, como que yo soy menor de edad y una muchacha... no me atrevo a firmar con mi nombre»...

UNA LECTORA
LA HABANA.

«A pesar de la influencia de Kafka y de Betoven (sic) los cuentos de Masó me parecen extraordinarios... muy musicales... Hay en ellos la realidad palpitante del campo cubano. Soy un admirador de esta literatura fina pero fuerte; sigan adelante ¿Podrían publicar también algo de Alejandro Dumas?»

Eliseo Epson
27 No. 857
El Vedado.

fausto masó y bejucal

En el pasado número de "Lunes de Revolución" se publicó un cuento de Fausto Masó que comenzó: "Yo nací en Bejucal..." La frase, al parecer, no fue del agrado de muchos de los habitantes de Bejucal y en una sesión especial del Ayuntamiento fue declarado persona "non grata". Como conocemos la trayectoria revolucionaria de Masó y su seriedad y su responsabilidad con lo que escribe, nos creemos en el deber de aclarar que lo que tanto molestó a los bejucaleños, no era más que una metáfora, una simple imagen literaria, que nada implicaba ni nada tenía que ver con la realidad.

En "Lunes", sin embargo, consideramos esto —como el "caso" Luis Agüero y su cuento anticlerical— un buen síntoma. En esta Nueva Cuba, la literatura vuelve a ser el oficio riesgoso, vivo y polémico que siempre hubo de ser. Por fin, las palabras quieren decir algo.

«¿No hay en Cuba mejor literatura que esas «7 visiones de la vida real» de Faustino Masó? ¿Por qué no publican algo de aquellos buenos cuentistas como Marcelo Salinas, Jesús Castellanos, Luis Fernando Rodríguez? He visto por la televisión —mi único entretenimiento durante la semana— unas obras muy buenas y muy serias. Favor de atenderme.»

Ramón García Vales
Infanta y Desagüe

algo podrido en Guatemala

«... lo que más me induce a hacer estas líneas es el último «Lunes de Revolución», o sea el de esta semana, en el que se hace un recuento cívico de lo que fue y es el crimen de Guatemala... Espero que este último número abra los ojos a los cubanos que aun creen en el mito de esa política hipócrita y que deben tener bien presente que a este país ha llegado una era de transformación y la que no conseguirá nadie destruir porque CUBA NO ES GUATEMALA.»

Ignacio Ledón Ramos
Calle 120 No. 6109
Marianao.

«Este Lunes 17 de Agosto de 1959, Revolución y su Suplemento se superaron extraordinariamente con el magnífico reportaje del Sr. Fernando F. Revuelta... con esa mezcla insoluble al parecer de Diplomáticos Americanos, de religión Protestante, con Arzobispos católicos, con la colaboración de un vende-patria como Castillo Armas Q.E.P.D. y la debilidad de un J. Arbenz, dieron al traste con la revolución guatemalteca... bien dicen Cuba de hoy no la Guatemala de ayer... la Iglesia Católica ha demostrado en nuestra Patria que su conducta está acorde con los tiempos y cercana a los dogmas cristianos y al cristianismo en su pura esencia... deseo demostrarle mi identificación con sus pronunciamientos genuinamente democráticos, con eso me basta.»

José Ramón Garate Barreto
S. C. J. Martí 194
Jovellanos,Matanzas.

«El Suplemento de Revolución «LUNES» dedicado al hermano pueblo de Guatemala es de tal proyección democrática y de tan noble intención que sólo de Uds. podía surgir la tarea de orientar al pueblo nuestro y de América tan sincera y valientemente. Los felicito».

Miguel Angel Leyva
Springfield 1345
Hollywood, California

«Mi más sincera felicitación a Ud. y su periódico «REVOLUCION» por ese extraordinario magazine dedicado a Guatemala. En mi casa mi familia y amigos lo hemos devorado. América necesita quien la defienda. Gracias.»

Humberto Escobar
170 W 85th Street
New York, N. Y.

reforma del calendario

«¿Por qué no publican el «Lunes» el sábado? Yo leo los domingos (que es mi único día libre) y es mucho esperar siete días».

Adela López
Enna No. 510
Luyanó.

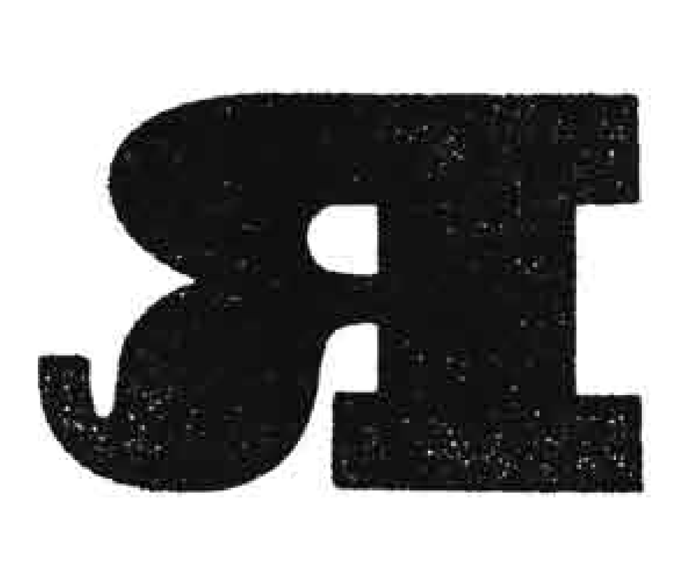
LUNES DE REVOLUCION

Director: Guillermo CABRERA INFANTE
Subdirector: Pablo Armando FERNANDEZ
Emplanaje: Jacques BROUTE

LAS RAZONES DE ESTE NUMERO

El pasado día 24 cumplió sesenta años Jorge Luis Borges, para nosotros el más importante escritor de habla española de este siglo. Borges —ciego, pero todavía atento a las voces de la cultura y del misterio— significa el raro caso de un hombre entregado en cuerpo y alma a una única y gran pasión: la literatura. Es probable que no compartamos su posición filosófica, que no coincidamos en su pensamiento político y que aun su misma vida nos parezca encerrada, baldada. Pero saludamos en él al alto poeta, al ensayista que extrañamente conmueve, al cuentista que alarga el intelecto.

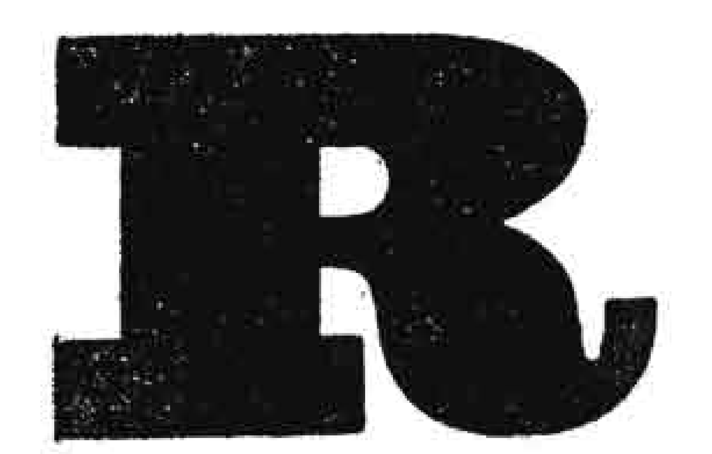
Ahora termina la frutecida, copiosa carrera de un escritor llamado Jorge Luis y presentimos que comienza —lo que tenía que suceder a un buceador de teratologías— el mito Borges.



UNA ACCION INCIVIL Y UNA PROTESTA

En días pasados la policía mexicana irrumpió en las oficinas de la revista "espectador", tratando de impedir que el número en prensa saliera a la calle. No es éste el primer intento de la reacción mexicana —que se ha servido de las fuerzas originalmente destacadas para defender y servir al pueblo— de suprimir el grupo que liderean Carlos Fuentes y Jaime García Terrés. ¿Motivos? La defensa de las ideas demócraticas y progresistas que hacen los muchachos del "espectador" y más directamente, su decidida simpatía por la causa de la Revolución cubana. Es sintomático que este brutal ataque —no sólo fue la presencia de la policía en el local de la revista, sino también las consabidas amenazas de "si persisten ya saben lo que pasará", "yo en el lugar de ustedes no seguiría con esto, muchachos, porque la van a pasar mal", "ustedes son mayores de edad y saben en lo que andan"— haya coincidido con la integración del Comité de Defensa de la Revolución Cubana y con la publicación en el periódico "Novedades" (donde colaboran muchos de los editores de 'espectador") de las pruebas de que tras los ataques del periódico "Excelsior" a Cuba está el dinero de Batista, administrado por ese eficiente testaferro, Aldo Baroni.

No es la primera vez que la gente del "espectador" sufre ataques y calumnias. Pero esta vez se ha colmado la medida. Es por eso que "Lunes" quiere protestar vigorosamente de estos métodos, que no podemos menos que llamar por su nombre: fascistas.



EL SUR

por jorge luis borges

Jorge Luis Borges es —quizás— el más grande prosista que le ha ocurrido al español desde Quevedo. Sus trepidantes adjetivos (hace mucho tiempo que el idioma no había visto al adjetivo cobrar esa importancia decisiva y ser el eje, la catapulta, la belleza de una frase, rescate feliz de entre las manos de escritores como Miró y Azorín); la exacta colocación de ciertas palabras, hasta descubrirlas, hacerlas nuevas; la evocación poderosa, la añorante poesía, la nostalgia cruel; y sobre todo, el crear un mundo literario más que hacer literatura, hacen de sus cuentos una experiencia vívida, real. Aquí están también la cultura elefantina, el hallazgo formal, el misterio y el gusto por lo sobrenatural en Borges el rellano de una escalera puede ser un ave agorera o un aviso del destino o una mortal septicemia; una parada en un café, una aventura riesgosa; el camino del Sur, la senda depravada, la atormentada vía temida o soñada. "El Sur" es casi todo Borges: es una de sus obras maestras.



EL HOMBRE que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel, en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del **Martín Fierro**, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. A costa de algunas privaciones, Dahlmann, había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio de la llanura. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.



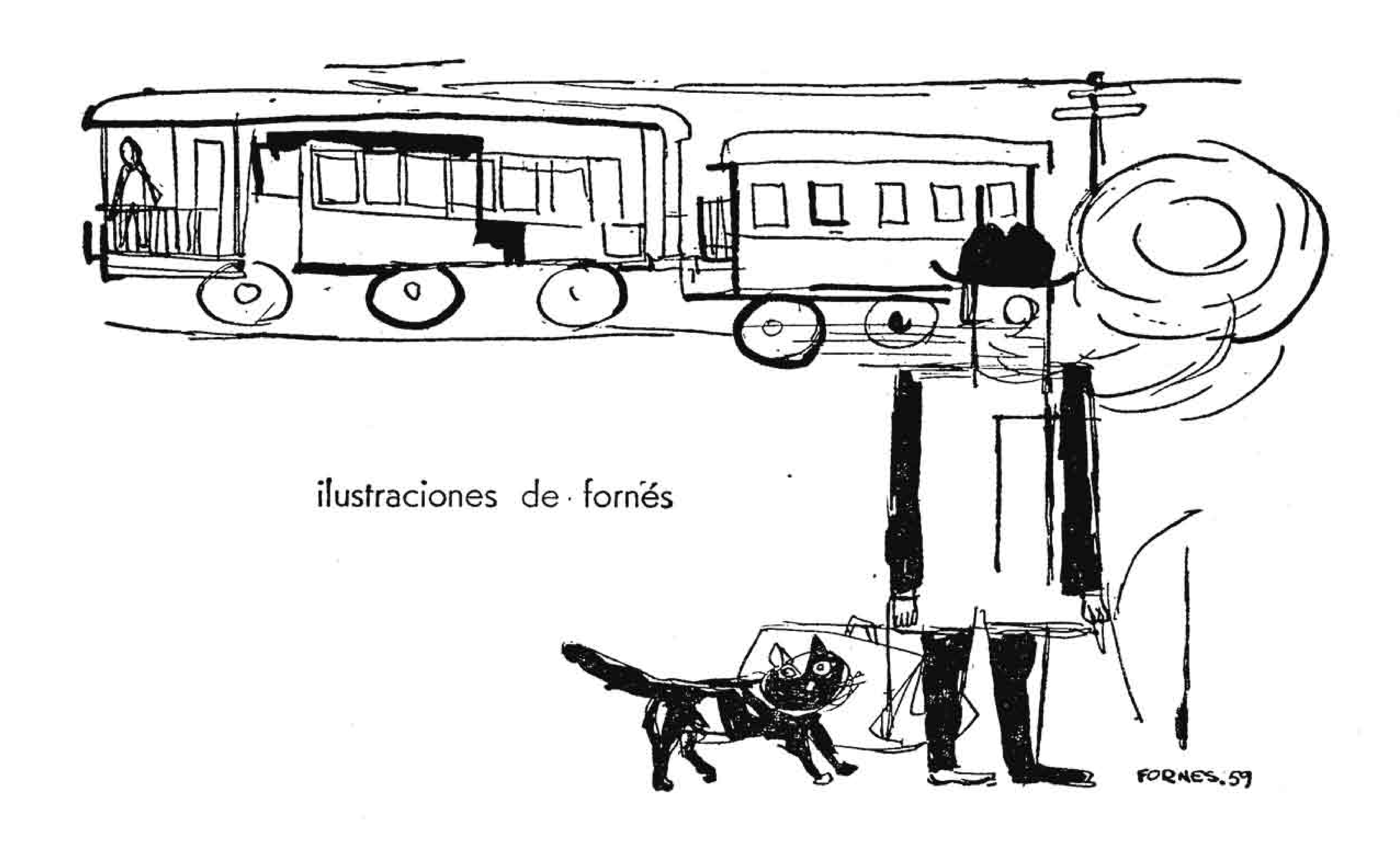
Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las Mil y Una Noches de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vió grabado el horror y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le había hecha esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pesadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supiera que estaba en el infierno Ocho días pasaron, como ocho siglos Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin, dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron, le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noche que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se hechó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como una muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que les registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán el íntimo patio.

En el **hall** de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Irigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separado por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

A lo largo del penúltimo anden el tren esperaba. Dahlmann recorrió los vagones y dió con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las Mil y Una Noches. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un de-



safío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido.

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vió casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vió zanjas y lagunas y haciendas; vió largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario.

Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo. También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que, al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oir, porque el mecanismo de los hechos no le importaba).

El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación, que era poco más que un andén con un cobertizo. Ningún vehículo tenían, pero el jefe opinó que tal vez pudiera conseguir uno en un comercio que le indicó a unas diez, doce, cuadras.

Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el Sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.

El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento. Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de **Pablo y Virginia.** Atados al palenque había unos caballos. Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. El hombre, oído el caso, dijo que le haría atar la jardinera; para agregar otro hecho a aquel día y para llenar ese tiempo, Dahlmann resolvió comer en el almacén.

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era obscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripa y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de ésos ya no quedan más que en el Sur.

Dahlmann se acomodó junto a la ventana. La oscuridad fue quedándose con el campo, pero su olor y sus rumores aun le llegaban entre los barrotes de hierro El patrón le trajó sardinas y después carne asada; Dahlmann las empujó con unos vasos de vino tinto. Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñoliento. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra; otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las **Mil y Una Noches,** como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada.

—Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando.

El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajo, e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vió una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptará el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro **No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas,** pensó.

—Vamos saliendo —dijo el otro.

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

POEMAS DE JORGE LUIS BORGES

JORGE LUIS BORGES
es el poeta fervoroso de su barrio, de las gentes que transitan su historia, el poeta que ofrece sus antepasados, sus muertos, los espectros que los vivos honraron en mármol: el padre de su padre, muerto en la frontera de Buenos Aires. El poeta que da su soledad, su oscuridad, el hambre de su corazón.

EL GENERAL QUIROGA VA EN COCHE AL MUERE

El madrejón desnudo ya sin una sé de agua
y la luna atorrando por el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

El coche se hamacaba rezongando la altura:
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

Junto a los postillones jineteaba un moreno
ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!
El General Quiroga quiso entrar al infierno
llevando seis o siete degollados de escolta.

Esa cordobesada bochinchera y ladina
(meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?
Aquí estoy afianzado y metido en la vida
como la estaca pampa bien metida en la pampa.

Yo que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
sables a filo y punta menudearon sobre él:
muerte de mala muerte se lo llevó al riojano
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.



CASI JUICIO FINAL

Mi callejero no hacer nada vive y se suelta por la
variedad de la noche.
La noche es una fiesta larga y sola.
En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo
He atestiguado el mundo; he confesado la rareza
del mundo.
He cantando lo eterno: la clara luna volvedora
y las mejillas que apetece el querer.
He santificado con versos la ciudad que me ciñe:
la infinitud del arrabal, los solares.
En pos del horizonte de las calles he soltado mis
salmos y traen sabor de lejanía.
He dicho asombro de vivir, donde otros dicen solamente
costumbre.
Frente a la canción de los tibios, encendí en ponientes mi
voz, en todo amor y en el horror de la muerte.
A los antepasados de mi sangre y a los antepasados
de mi espíritu sacrifiqué con versos.
He sido y soy.
He trabado en fuertes palabras ese mi pensativo
sentir, que pudo haberse disipado en sola ternura.
El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón.
Como el caballo muerto que la marea inflige a la playa,
vuelve a mi corazón.
Aún están a mi lado, sin embargo, las calles y la luna
El agua sigue siendo dulce en mi boca y las estrofas no me
niegan su gracia.
Siento el pavor de la belleza; ¿quién se atreverá a
condenarme si esta gran luna de mi soledad me perdona?

REMORDIMIENTO POR CUALQUIER DEFUNCION

Libre de la memoria y de la esperanza,
ilimitado, abstracto, casi futuro,
el muerto no es un muerto: es la muerte.
Como el Dios de los místicos,
de quien deben negarse todos los predicados,
el muerto ubicuamente ajeno
no es sino la perdición y ausencia del mundo.
Todo se lo robamos,
no le dejamos ni un color ni una sílaba:
aquí está el patio que ya no comparten sus ojos,
allí la acera donde acechó su esperanza.

Hasta lo que pensamos

podría estar pensándolo él también;
nos hemos repartido como ladrones
el asombroso caudal de noches y días.

LA FUNDACION MITOLOGICA DE BUENOS AIRES

¿Y fué por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irián a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo
pero son embelecos fraguados en la Boca.
Fué una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
presenciada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba: YRIGOYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumo como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Solo faltó una cosa: La vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

PAGINA PARA RECORDAR AL CORONEL SUAREZ VENCEDOR EN JUNIN

Qué importan las penurias, el destierro,
la humillación de envejecer, la sombra creciente
del dictador sobre la patria, la casa en el Barrio
del Alto
que vendieron sus hermanos mientras guerreaba, los días
inútiles.
(los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe
que olvidará)
si tuvo su hora alta, a caballo,
en la visible pampa de Junín como en un escenario para
el futuro,
como si el anfiteatro de montañas fuera el futuro.
Qué importa el tiempo sucesivo si en él
hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde.

Sirvió trece años en las guerras de América. Al fin
la suerte lo llevó al Estado Oriental, a campos del
Río Negro.
En los atardeceres pensaría
que para él había florecido esa rosa:
la encarnada batalla de Junín, el instante infinito
en que las lanzas se tocaron, la orden que movió,
la batalla,
la derrota inicial, y entre los fragores
(no menos brusca para el que para la tropa)
su voz gritando a los peruanos que arremetieran,
la luz, el ímpetu y la fatalidad de la carga,
el furioso laberinto de los ejércitos,
la batalla de lanzas en la que no retumbó un solo tiro
el *godo* que atraveso con el hierro,
la victoria, la felicidad, la fatiga, un principio de sueño,
y la gente muriendo entre los pantanos,
y Bolívar pronunciando palabras sin duda históricas
y el sol ya occidental y el recuperado sabor del agua
y del vino,
y aquel muerto sin cara porque la pisó y borró la
batalla...

Su bisnieto escribe estos versos y una tácita voz
desde lo antiguo de la sangre le llega:
—Qué importa mi batalla de Junín si es una gloriosa
memoria,
una fecha que se aprende para un examen o un
lugar en el atlas.

La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa
de visibles ejércitos con clarines;
Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a
un tirano,
o un hombre oscuro que se muere en la cárcel

LLANEZA

Se abre la verja del jardín
con la docilidad de la página
que una frecuente devoción interroga
y adentro las miradas
no precisan fijarse en los objetos
que ya están cabalmente en mi recuerdo.
Conozco las costumbres y las almas
y ese dialecto de alusiones
que toda agrupación humana va urdiendo.
No necesito hablar
ni mentir privilegios;
bien me conocen cuantos aquí me rodean,
bien saben mis congojas y mi flaqueza.
Eso es alcanzar lo más alto,
lo que tal vez hemos de conseguir en el cielo:
no admiraciones ni victorias
sino sencillamente ser admitidos
como parte de una Realidad innegable,
como las piedras y los árboles.

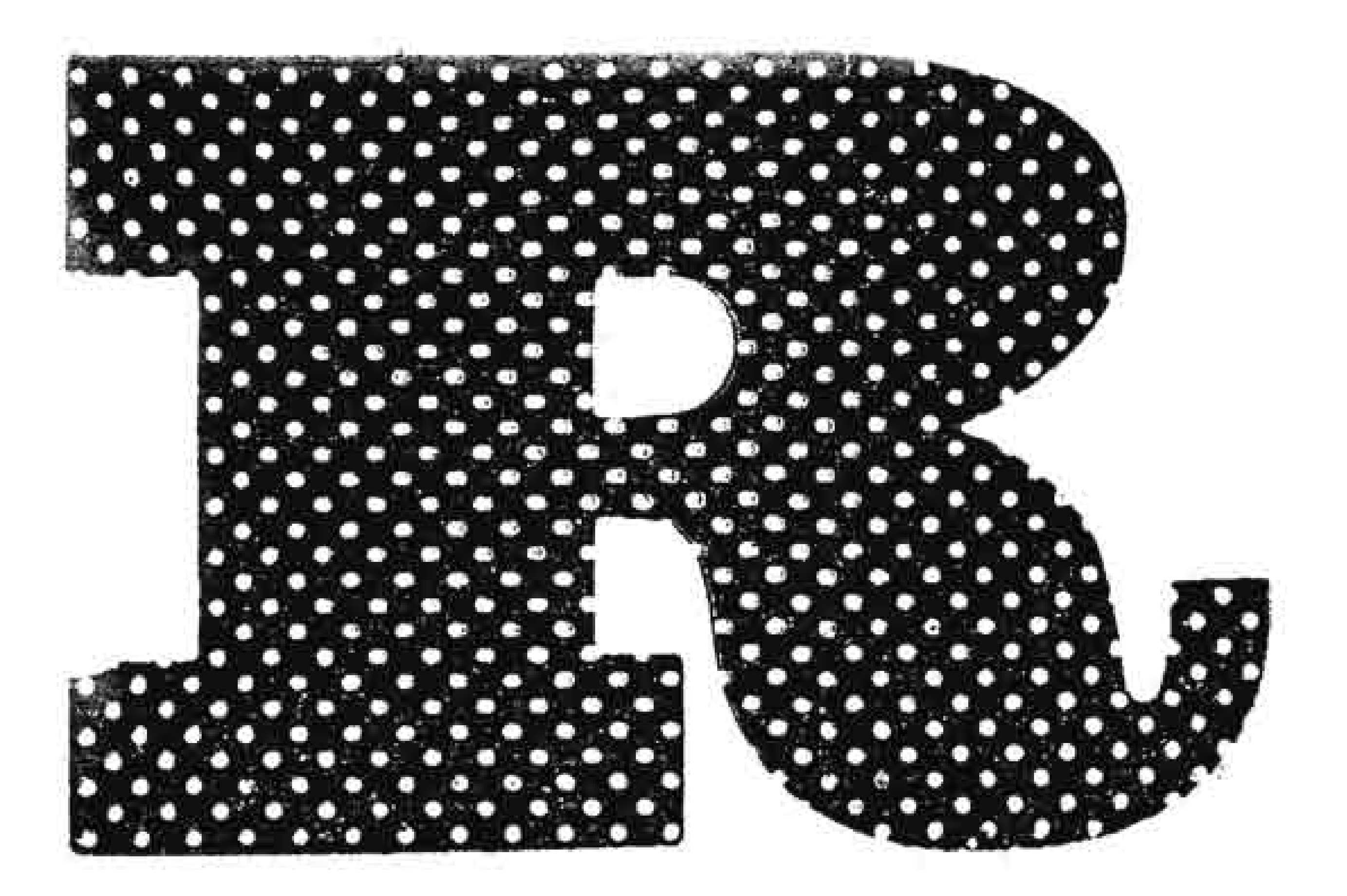
UN PATIO

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.

La gran franqueza de la luna llena
ya no entusiasma su habitual firmamento.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Lindo es vivir en la amistad obscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

MATEO XXV, 30

El primer puente de Constitución y a mis pies
Fragor de trenes que tejían laberintos de hierro
Humo y silbidos escalaban la noche,
Que de golpe fué el Juicio Universal. Desde el
invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
Que son mi pobre traducción temporal de una
sola palabra):
—Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y
sótanos,
Un cuerpo humano para andar por la tierra,
Uñas que crecen en la noche, en la muerte,
Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
Declives de la música, la más dócil de las formas del
tiempo,
Fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,
Una pesa de bronce y un ejemplar de la Saga de Grettir,
Algebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,
Días más populosos que Balzac, el olor de la
madreselva,
Amor y víspera de amor y recuerdos intolerables,
El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
Todo eso te fué dado, y también
El antiguo alimento de los héroes:
La falsía, la derrota, la humillación.
En vano te hemos prodigado el oceano,
En vano el sol, que vieron los maravillosos ojos
de Whitman;
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema.



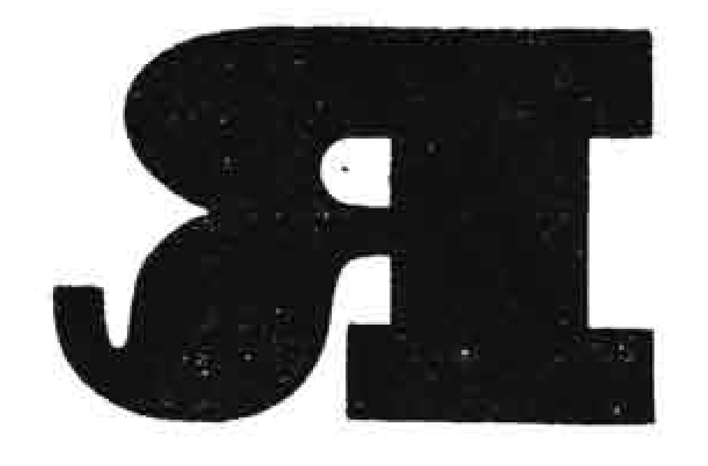
por jorge luis borges

LA DURACION DEL INFIERNO

El prolijo conocimiento de las literaturas antiguas, el descubrimiento de textos olvidados, la invención de fuentes que parecen comunes, la prosa laboriosa y fresca, el gusto por todas las filosofías irracionales: esto es un ensayo de Borges. A veces, como en muchos de los ensayos-realtos de "Historia Universal de la Infamia" el goce está más acá de todo conocimiento y Borges es el mero narrador, el contador que hace de la exégesis de Chesterton o del estudio de los presocráticos una aventura de "Las mil y una noches". Jorge Luis Borges, si no hubiera escrito sus narraciones, si no fuera el alto poeta que es, si no tradujera a Kafka y a Faulkner con la misma maestría, todavía sería el más grande escritor de habla castellana viviente, por ensayos como éste.



ESPECULACION que ha ido fatigándose con los años, la del Infierno. Lo descuidan los mismos predicadores, desamparados tal vez de la pobre, pero servicial, alusión humana, que las hogueras eclesiásticas del Santo Oficio eran en este mundo: tormento temporal sin duda, pero no indigno dentro de las limitaciones terrenas, de ser una metáfora inmortal, del perfecto dolor sin destrucción, que conocerán para siempre los herederos de la ira divina. Sea o no satisfactoria esta hipótesis, no es dicutible una lasitud general en la propaganda de ese establecimiento. (Nadie se sobresalte aquí: la voz propaganda no es de genealogía comercial, sino católica; es una reunión de los cardenales). En el siglo II, el cartaginés Tertuliano, podía imaginarse el Infierno y prever su operación con este discurso: Os agradan las representaciones; esperad la mayor, el Juicio Final. Qué admiración en mí, qué carcajadas, qué celebraciones, qué júbilo, cuando vea tantos reyes soberbios y dioses engañosos doliéndose en la prisión más ínfima de la tiniebla; tantos magistrados que persiguieron el nombre del Señor, derritiéndose en hogueras más feroces que las que azuzaron jamás contra los cristianos; tantos graves filósofos ruborizándose en las rojas hogueras con sus auditores ilusos; tantos aclamados poetas temblando no ante el tribunal de Midas, sino de Cristo; tantos actores trágicos, más elocuentes ahora en la manifestación de un tormento tan genuino... (De spectáculis, 30, cita y versión de Gibbon). El mismo Dante, en su gran tarea de prever en modo enecdótico alguna decisiones de la divina Justicia relacionadas con el Norte de Italia, ignora un entusiasmo igual. Después, los infiernos literarios de Quevedo —mera oportunidad chistosa de anacronismos— y de Torres Villarroel —mera oportunidad de metáforas— sólo evidenciarán la creciente usura del dogma. La decadencia del Infierno está en ellos casi como en Baudelaire, ya tan incrédulo de los imperecederos tormentos que simula adorarlos. (Una etimología significativa deriva el inocuo verbo francés gener de la poderosa palabra de la Escritura gehenna).



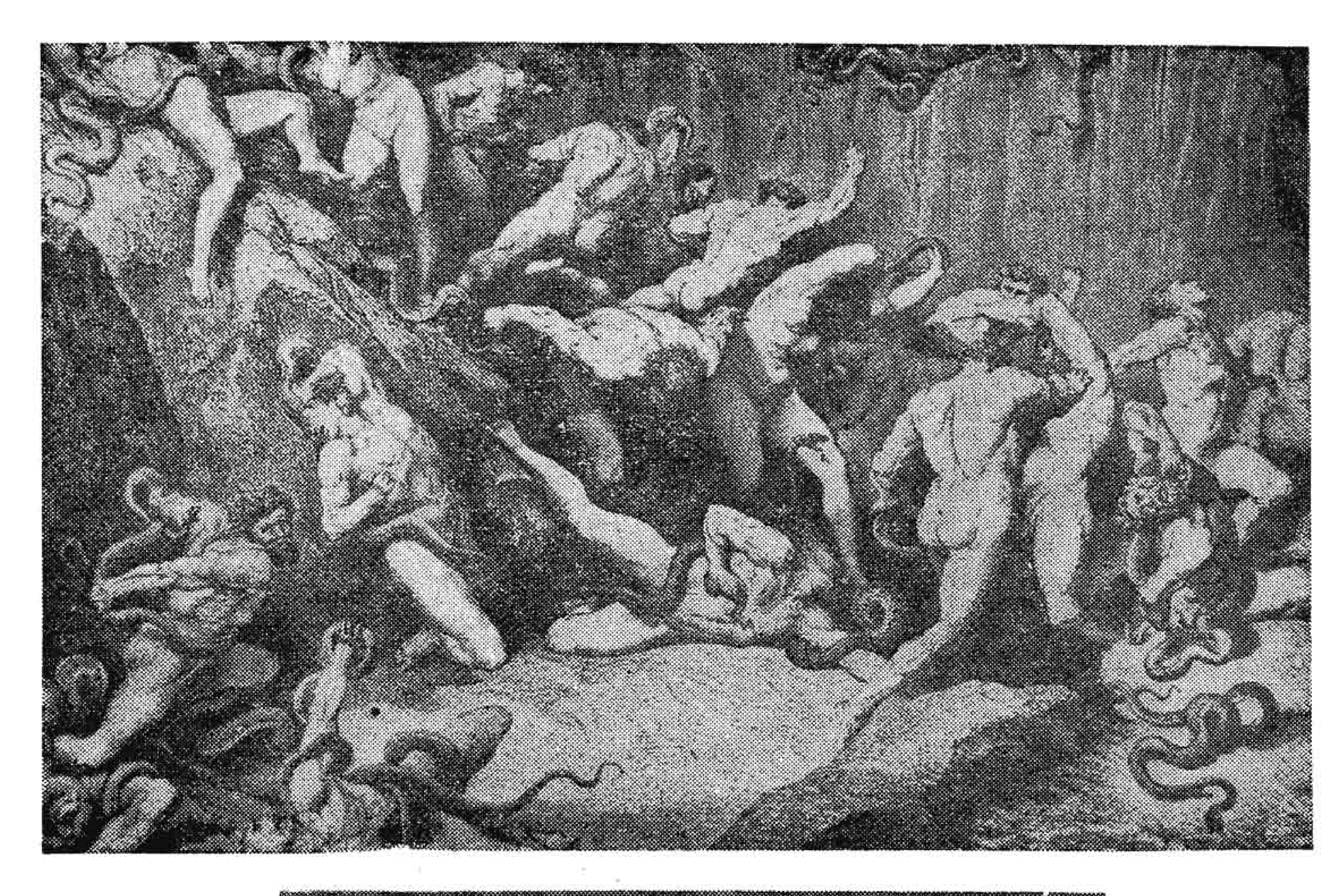
Paso a considerar el Infierno. El distraído artículo pertinente del Diccionario enciclopédico hispano-americano es de lectura útil, no por sus menesterosas noticias o por su despavorida teología de sacristán, sino por la perplejidad que se le entrevé. Empieza por observar que la noción de infierno no es privativa de la Iglesia católica, precaución cuyo sentido intrínseco es: No vayan a decir los masones que esas brutalidades las introdujo la Iglesia, pero se acuerda acto continuo de que el Infierno es dogma, y añade con algún apuro: Gloria inmarcesible es del cristianismo atraer hacia sí cuantas verdades se hallaban esparcidas entre las falsas religiones. Sea el Infierno un dato de la religión natural o solamente de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder. No me refiero a la mitología simplicísima de conventillo —estiércol, asadores, fuego y tenazas— que ha ido vegetando a su pie y que todos los escritores han repetido, con deshonra de su imaginación y de su decencia. 1) Habló de la estricta noción —lugar de castigo eterno para los malos— que constituye el dogma sin otra obligación que la de ubicarlo in loco reali, en un lugar preciso, y a beatórum sede distincto, diverso del que habitan los elegidos. Imaginar lo contrario, sería siniestro. En el capítulo quincuagésimo de su Historia, Gibbon quiere restarle maravilla al Infierno.

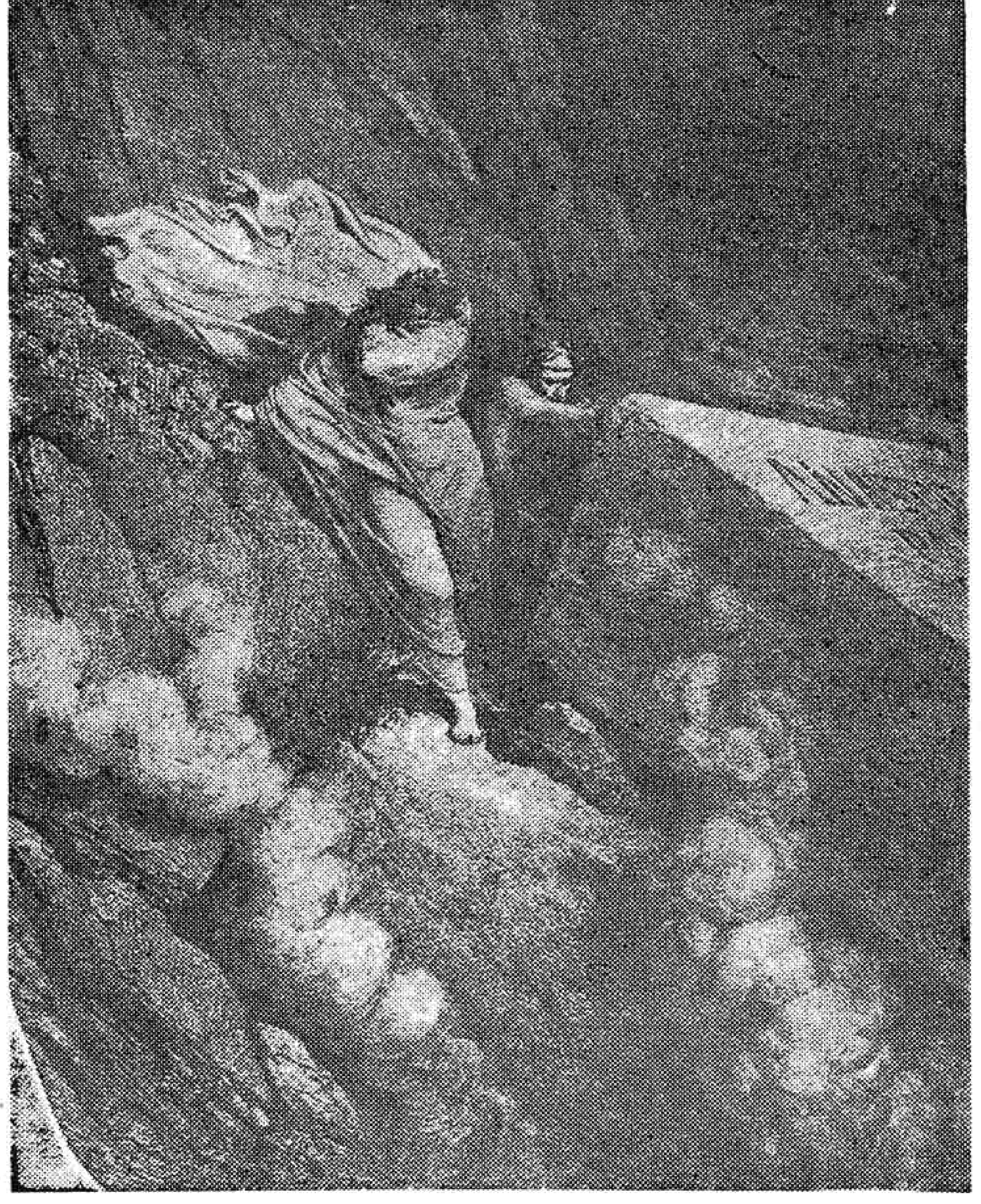
1. Sin embargo, el amateur de infiernos hará bien en no descuidar estas infracciones honrosas: el infierno sabiano, cuyos cuatro vestíbulos superpuestos admiten hilos de agua sucia en el piso, pero cuyo recinto principal es dilatado, polvoriento, sin nadie; el infierno de Swedenborg, cuya lobreguez no perciben los condenados que han rechazado el cielo; el infierno de Bernard Shaw (Man and Superman, páginas 86-137 que distrae vanamente su eternidad con los artificios del lujo, del arte, de la erótica y del renombre.

Y escribe que los dos vulgarísimos ingredientes de fuego y oscuridad bastan para crear una sensación de dolor, que puede ser agravada infinitamente por la idea de una perduración sin fin. Ese reparo descontentadizo prueba tal vez que la preparación de infiernos es fácil, pero no mitiga el espanto admirable de su invención. El atributo de eternidad es el horroroso. El de continuidad —el hecho de que la divina persecución carece de intervalos, de que en el Infierno no hay sueño— lo es más aún, pero es de imaginación imposible. La eternidad de la pena es lo disputado.

Dos argumentos importantes y hermosos hay para invalidar esa eternidad. El más antiguo es el de la inmorta condicional o aniquilación. La inmortalidad, arguye ese comprensivo razonamiento, no es atributo de la naturaleza humana caída, es don de Dios en Cristo. No puede ser movilizada, una maldición, es un don. Quien la merece la merece con cielo; quien se prueba indigno de recibirla, muere para morir, como escribe Bunyan, muere sin resto. El infierno, según esa piadosa teoría, es el nombre humano blasfematorio del olvido de Dios. Uno de sus propagadores fue Whately, el autor de ese opúsculo de famosa recordación: Dudas históricas sobre Napoleón Bonaparte.

Especulación más curiosa es la presentada por el teólogo evángelico Rothe, en 1869. Su argumento —ennoblecido también por la secreta misericordia de negar el castigo infinito de los condenados— observa que eternizar el castigo es eternizar el Mal. Dios, afirma, no puede querer esa eternidad para Su universo. Insiste en el escándalo de suponer que el hombre pecador y el diablo burlen para siempre las benévolas intenciones de Dios. (La teología sabe que la creación del mundo es obra de amor. El término predestinación, para ella, se refiere a la predestinación a la gloria; la reprobación es meramente el reverso, es una no elección traducible en pena infernal, pero que no constituye un acto especial de la bondad divina). Aboga en fin por una vida decreciente, menguante, para los réprobos. Los antevé, merodeando por las orillas de la Creación, por los huecos del infinito espacio, manteniéndose con sobras de vida. Concluye así: Como los demo-





nios están alejados incondicionalmente de Dios y le son incodicionalmente enemigos, su actividad es contra el reino de Dios, y los organiza en reino diabólico, que debe naturalmente elegir un jefe. La cabeza de ese gobierno demoníaco —el Diablo— debe ser imaginada como cambiante. Los individuos que asumen el trono de ese reino sucumben a la fantasmidad de su ser, pero se renuevan entre la descendencia diabólica. (Dogmatik, I, 248).

Arribo a la parte más inverosímil de mi tarea: las razones elaboradas por la humanidad a favor de la eternidad del infierno. Las resumiré en orden creciente de significación. La primera es de índole disciplinaria: postula que la temibilidad del castigo radica precisamente en su eternidad y que ponerla en duda es invalidar la eficacia del dogma y hacerle el juego al Diablo. Es argumento de orden policial, y no creo merezca refutación. El segundo se escribe así: La pena debe ser infinita porque la culpa lo es, por atentar contra la majestad del Señor, que es Ser infinito. Se ha observado que esta demostración prueba tanto que se puede colegir que no prueba nada: prueba que no hay culpa venial, que son imperdonables todas las culpas. Yo agregaría que es un caso perfecto de frivolidad escolástica y que su engaño es la pluralidad de sentidos de la voz infinito, que aplicada al Señor quiere decir incondicionado, y a pena quiere incesante, y a culpa nada que yo sepa entender. Además, argüir que es infinita una falta para ser atentatoria de Dios que es Ser infinito, es como argüir que es santa porque Dios lo es, o como pensar que las injurias inferidas a un tigre han de ser rayadas.

Ahora se levanta sobre mí el tercero de los argumentos, el único. Se escribe así, tal vez: Hay eternidad de cielo y de infierno porque la dignidad del libre albedrío así lo precisa; o tenemos facultad de obrar para siempre o es una delusión este yo. La virtud de ese razonamiento no es lógica, es mucho más: es enteramente dramática. Nos impone un juego terrible, nos concede el atroz derecho de perdernos, de insistir en el mal, de rechazar las operaciones de la gracia, de ser alimento del fuego que no se acaba, de hacer fracasar a Dios en nuestro destino, del cuerpo sin claridad en lo eterno y del detestábile cum cacodaemónibus consortium. Tu destino es cosa de veras, nos dice, condenación eterna y salvación eterna están en tu minuto; esa responsabilidad es tu honor. Es sentimiento parecido al de Bunyan: Dios no jugó al convencerme, el demonio no jugó al tentarme, ni jugué yo al hundirme como en un abismo sin fondo, cuando las aflicciones del infierno se apoderaron de mí; tampoco debo jugar ahora al contarlas. (Grace abounding to the chief of sinners, the preface).

Yo creo que en el impensable destino nuestro, en que rigen infamias como el dolor carnal, toda estrafalaria cosa es posible, hasta la perpetuidad de un Infierno, pero también que es una irreligiosidad creer en él.

Posdata. En esta página de mera noticia puedo comunicar también la de un sueño. Soñé que salía de otro —populoso de cataclismos y tumultos— y que me despertaba en una pieza irreconocible. Clareaba: una detenida luz general definía el pie de la cama de fierro, la silla estricta, la puerta y la ventana cerradas, la mesa en blanco. Pensé con miedo ¿dónde estoy? y comprendí que no lo sabía. Pensé ¿quién soy? y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta vigilia desconsolada ya es el infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando.

ilustraciones de doré

ANTONIN ARTAUD, EL POETA
ANTONIN ARTAUD, EL ANTI-ARTAUD

por josé a. baragaño

Artaud —Dreyer decía que era el rostro más genuino para el cine que hubiera visto el cine, poco después de terminar "Juana de Arco"— es un asombroso poeta: el poeta que aniquila su poesía, que la desprecia, que no la considera importante y que todavía es el poeta más importante que haya dado el surrealismo, un movimiento todo hecho de poetas. José Alvarez Baragaño evoca aquí esta mágica figura con la penetración que da el conocimiento.



Artaud hacia 1920



Rostro visto en un sueño (dibujo de Artaud)



Artaud a final de su vida

Antonin Artaud, ¿por qué? Estudiar la obra del poeta: imposible. El mismo lo dice: *todo lenguaje es incomprensible.* Admitida esa incomprensión no podemos enfrentar la claridad pesada de su obra, abierta y cerrada en su plenitud. Entonces, ¿qué nos lleva a hablar del poeta? Sabemos que no podemos decir nada, queremos, a pesar de todos los obstáculos, decir algo; un poco de lo que nos interesa, nos conmueve, nos desgarra, y enternece en Antonin Artaud.

Artaud es el actor inolvidable de *la Juana de Arco*, de Dreyer; de *La Opera de Cuatro Ochavos*, de Pabst; el autor de teatro, —el teórico del *Teatro de la Crueldad y el Teatro y la Peste*—; el traductor de Monk Lewis. Sobre todo Artaud es el poeta, queremos decirlo con gran alarma, el único poeta; el poeta en desgarramiento, el poeta del cuerpo, y del embrujamiento del cuerpo del poeta, desligado, separado, sin *estar en el mundo.* Y pasando encima de todo lo anterior, Artaud, que en vida no triunfó en nada, es el anti-artaud; en brusco corte de su mundo, con sus amigos, con sus mujeres, con el surrealismo, y con el poema que era material, corporal y espiritualmente su campo de acción.

Para nosotros, después de años de asimilación de su obra, su nombre y su leyenda, Antonin Artaud, continúa siendo un enigma. El enigma abierto que no se resuelve en ningún compromiso, superado en cada palabra, viviendo su vida, el arte y la muerte, su opio, y su muerte separada, constante.

De la biografía de Antonin Artaud se sabe poco, sus amigos guardan celosamente sus secretos. Procuran que no se caiga en el absurdo de juzgar la poesía de Artaud a través de su biografía. Sabemos cosas generales: nació en Marsella en septiembre de 1896; de joven fué huésped de los asilos para alienados, tuvo un breve y polémico paso por el grupo surrealista, y estuvo en La Habana, en México. ¿De todo eso qué podemos obtener? Obras poéticas, gritos abiertos y desesperados, preguntas y el gran vacío del que trató siempre de escapar. Fuera de sus años en los asilos para alienados (Le Havre, Sottville-les-Rouen, Sainte Anne, Ville-Evrard, Rodez), su viaje a México, al país de los Tarahumaras, (véase: "Au Pays des Tarahumaras", París, 1945), muy pocas cosas se conocen de este suicida de la sociedad, del embrujamiento, y de la locura del ser. De ese viaje de tanta importancia para la poesía, nos dice: "Fué en México, en la alta montaña, hacia agosto septiembre de 1936 cuando comencé a encontrarme del todo.

"Había subido donde los Tarahumaras con un signo, una especie de pequeña espada de Toledo, atada con tres anzuelos, que me había ofrecido un negro brujo en la Habana".

"Hay, al norte de México, a cuarenta y ocho horas de México, una raza de puros indios rojos, los Tarahumaras".

"Tan increíble como parezca, los indios Tarahumaras viven como si estuvieran muertos... No ven la realidad y sacan sus fuerzas mágicas del desprecio que sienten por la civilización".

"Van a veces a las ciudades, empujados por no sé que deseo de moverse, a ver, dicen, como son los hombres equivocados...

"Toda la vida de los Tarahumaras gira alrededor del mito erótico del peyotl".

"Conmigo es cuestión del absoluto o nada". No es posible, por lo tanto, hablar de Artaud invocando el apacible tono del profesor y del esteta. La cita, la unión con antecedentes, el acercamiento a otras épocas, a otras realidades. Para hablar de Antonin Artaud es necesario oir su voz. Eso fué lo que hizo siempre, hablar de él mismo: "hace mucho frío (dice en un fragmento) es Artaud, el muerto, quien sopla".

No estamos en el mundo. Hemos sido impactados en la nada, y mediante un esfuerzo desgarrador tratamos de trepar por nuestro cuerpo, costillas, intestinos, mucosas hasta el mundo: desde el fondo de la nada. Ese aislamiento, contenidos en una estructura de rabia y desamparo, crece por obra de nuestro esfuerzo. Y todo continúa, seguimos fuera del mundo, brutalmente separados. Esa realidad no es ontológica ni material, Artaud rehuye todo método, toda formulación racional. No utilizó, como otros surrealistas, el método freudiano o el marxismo, quedó en suspenso frente a su despertar, frente a su irreconciliable separación de la realidad.

No existe ningún estudio, ningún ensayo, nada sobre Artaud que supere la gaguera propia del que ignora la esencia del hecho, la realidad.

la obra

Antonin Artaud no ha dejado una "obra" en el sentido literario del término. El hecho le salva de ser incorporado a la "tradición cultural francesa", al "fenómeno espiritual de nuestro tiempo", al "producirse dialéctico de la literatura". Artaud conservará dentro de muchos años el mismo impacto desguasador del presente, arrancará de cuajo las "cuerdas interiores"; será el gran destructor de sensibilidades, y un límite inatacable para "las reducciones intelectuales". No nos interesa el "mito Artaud", nos interesa la realidad Artaud, integrando y desintegrando el lenguaje, atravesando el espejo, perdiéndose escatológicamente en el ser, braceando su sangre en el arte, y la muerte del arte y de su vida. Necesitamos reconocerlo, como diría él, en todos sus mundos interiores, a través de sus huesos y de su sangre, materialmente expuesto al foco de la poesía y la desesperación.

¿Para qué ahogar el poeta dentro del concepto "progresivo" de la historia, incluyendo su obra en la "historia de la literatura", si pertenece a la historia de la muerte, a la historia del terror, a la historia de la nada? Lo dijo a tiempo, con decidido desprecio por la "cultura", en su carta "Dirigida a los Rectores de las Universidades Europeas": "Pero la raza de los profetas se ha apagado. Europa se cristaliza, se momifica lentamente bajo los vendajes de sus fronteras, de sus fábricas, de sus tribunales, de sus universidades". Su crítica a la "cultura", a las "decadencias de las culturas", y a los cultos profesores de lenguaje esmerado, que tienen un sentimiento poético una vez por año, se extiende a toda la civilización de "hombres cogidos en las redes de silogismos".

Por eso enumerar, decir, establecer el contenido, la extensión de la obra de Artaud es una concesión a la curiosidad de ese espíritu momificado que repudia. Su vida poética se extiende, si examinamos los nudos de su ser, lo que son sus libros, a



Artaud con Edgar Varese en 1932

partir de la primera obra: "Tric-Tac du Ciel, 1923." Después dirige el número tres de la revista "La Revolution Surrealiste", y publica su formidable grupo de cartas dirigas al Papa, al Dalai Lama, a las Escuelas del Buda, a los Médicos Jefes de los Asilos para Locos. Ese grupo de cartas es la mayor denuncia de una civilización, y de la "cultura" de las "civilizaciones" y los "estudios serios".

En 1927 publica a raíz de su separación del grupo surrealista: "A la Grand Nuit ou le Bluff Surrealiste", y su correspondencia con Jacques Riviére. Los surrealistas lo acusan de ocuparse de la *realidad de su espíritu*, ignorando las investigaciones *materialistas y sociales* del grupo. Más tarde se darían cuenta de que el verdadero destructor, renovador, y creador de lo maravilloso era Artaud, que no buscaba nada y no proponía nada, que se anulaba en el lenguaje poético diciendo su verdad.

Después vienen otras obras: Le Théatre Alfred Jarry et L'hostilité Publique, 1930; L'Art et La Mort, 1929; Heliogabale ou L'Anarchiste Couronné, 1934; Les Nouvelles Revelations de L'Etre, 1937; Au Pays des Tarahumaras, 1945; Lettres de Rodez, 1946; Van Gogh, le suicide de la societé, 1947; Ci-git, precedé de la Culture Indienne, que fué el último libro que apareció durante su vivir, pues murió el 4 de marzo de 1948.

Ese es el mapa de la obra literaria de Antonin Artaud, queremos decir de la obra impresa durante su vida, después han aparecido otros textos. Todo eso no tiene importancia, la vida de Artaud contiene otra dimensión, otro mensaje que busca en la realidad del lenguaje la realidad misma del lenguaje, y no un *sentido* o una *dirección*.

el teatro de antonin artaud

Las obras de teatro de Antonin Artaud son pocas. Sus manifiestos suman más que sus piezas, porque, en definitiva, fué un teórico del teatro; se realizaba a si mismo hablando sobre lo que era, sobre lo que debía ser el teatro; el teatro de la crueldad y del lenguaje, el teatro y la muerte. Para Artaud el teatro es: "el triunfo del mal, el triunfo de las fuerzas negras, que una fuerza aun más profunda alimenta hasta la extinción". Parte del sentimiento de la esencial separación del hombre de su realidad, de su *conciencia desgraciada*. El hombre está ante un total que deviene vacío; nada.

Sus piezas de teatro no pasan de *Le Jet de Sang; Ventre Brulé ou la Mere Folle; La Pierre Philosophale; Les Cenci.* Artaud podía no haber escrito teatro y, sin embargo, tener una gran importancia para el teatro. "Por lo tanto el teatro es el mal porque es el equilibrio supremo que no se adquiere sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías".

Del texto "El Teatro y la Peste", dice Georges Charbonnier (Essai sur Antonin Artaud, Pierre Seghers, editeur, 1959):

"Es cierto que el "Teatro y la Peste" es el texto esencial de Artaud sobre el teatro. El texto que fija —con una ilustración poética pertinente, la antropología lo confirma— el objeto del teatro, su fin, su esencia. Sobre ninguno de esos puntos Artaud es un renovador. Pero restituye el teatro a sí mismo en un momento en que la escena está ocupada por todos los que ha expulsado el drama romántico para instalar la comedia psicológica, el teatro llamado de "boulevard", todas las formas informes que no revelan ni la naturaleza, ni la cultura, y que están emparentadas con un cierto estado de la sociedad —no con lo social en general— y una cierta clase, en el interior de ese estado y de esa clase, en sus aspectos más degradados y degradantes"

No nos interesa el teatro de boulevard, ni el teatro psicológico, ni el teatro social. Nos interesa la reducción de Artaud al sentido primitivo del lenguaje del teatro, su primer impacto mítico, como elevamiento de formas a estadios superiores. El teatro del poeta, como todo su contenido, se expresa por su poema: "yo Antonin Artaud, soy mi hijo, y yo, nivelador del periplo imbécil donde se encierra el engendramiento, el periplo papá-mamá y el niño"... Un nihilismo total, un terrorismo intelectual sin límites.

artaud, el poeta, el lenguaje, el embrujamiento

Para Antonin Artaud, el mundo caótico está embrujado; son lluvias de aceite, hozizontes de cadáveres, pesadas cadenas que atraviesan muros de esperma con la garra retráctil del amor. Y ante esa distensión espacial, el hombre Artaud —extenso, navegante: embrujado. El sentido de ese embrujamiento del hombre separado de su cuerpo, es la maldición de sobrevivir sobre este mundo víctima de una conflagración punitiva. Sobre todo eso la poesía es un filum ariadnum de torsiones y protestas.

Pero el embrujamiento no se limita al pobre Antonin Artaud, lo diría él mismo, en su Van Gogh: Poe muere en Baltimore porque alguien quiere que no revele su verdad, que las cosas conserven su negación. Las "Cartas de Rodez" no pueden ser más definitivas, más violentas; el peso de la destrucción está suspenso sobre la existencia del poeta. No conozco revelación más desgarradora que la surgida del fondo de la locura, de la ecuación poética Artaud, sobre su embrujamiento.

Del fondo de su embrujamiento, de su estar "cortado" del mundo, emana la transparencia de una expresión convulsiva, roturando el campo virgen de la belleza nueva: "cuidado con vuestra lógica, señores". Porque, ¿cómo es posible la poesía si permanece el viejo andamiaje lógico? Para asaltar la torre de lo poético, hay que despojarse de toda armadura aristotélica, de todo peso dialéctico, entrando en esa zona del "castillo del ser" donde, según Eckardt, ni el ojo de dios puede penetrar.

Dentro del embrujamiento, en el círculo de la separación y las destrucciones, el poeta elabora la "alquimia del verbo". Pero todo el embrujamiento también recae en trastornos para el cuerpo. Si miramos las fotos de Artaud, la belleza formidable de su juventud que conmoviera a André Breton (La Clé des Champs), nos sentiremos angustiados y enternecidos por esas fotos finales: su aspecto físico se había perturbado, recordando la transformación que sufrió el inolvidable Gerard de Nerval.

Gracias al *embrujamiento* la poesía deviene el "arma de claridades" con que el poeta combate el espacio oleaginoso, la muralla de piedra pómez que le separa del mundo tembloroso del ser, del corazón inconmovibie del amor magnífico. Como respuesta se produce la consciencia de Artaud: "llamo poesía en el presente al conocimiento del destino último y dinámico del pensamiento".

El conocimiento del destino último y dinámico del pensamiento. ¿Cómo se logran esas transmutaciones?: "Esta revolución se dirige a una desvalorización de todos los valores, a la depreciación del espíritu, a la desmineralización de la evidencia, a una confusión absoluta y renovada del lenguaje". Porque anteriormente se había producido: "la gran mentira consistió en hacer del hombre un organismo ingestión, asimilación, excreción"... "El equilibrio entre la producción mágica y la producción automática está lejos de mantenerse".

La desvalorización de todos los valores, no para la subversión de Nietzche, sino para su destrucción. La desmineralización, la destrucción de la evidencia del mundo, hace que la poesía vaya al conocimiento del destino último y dinámico del pensamiento. Los riesgos quedan clavados en el país de las destrucciones; ahora el lenguaje es libertad de la alquimia del verbo en las retortas de la locura. *No estamos en el mundo*, nos encontramos en el cuerpo, en la poesía del cuerpo que es la poesía de Artaud, por encima de la poesía del alma y del mundo.

La poesía es lenguaje, —el lenguaje es la totalidad y el mínimo de lo existente—; el esfuerzo por desintegrar el lenguaje para integrarlo después, cuando todas las realidades del embrujamiento han sido liberadas, destruídas en su desintegración integral. Al principio la lengua se convierte en dificultad, y después toca el esplendor del ser. El lenguaje integrado y desintegrado en la poesía de Artaud, *el embrujado*, el poeta del cuerpo contra el alma y el mundo, es la dirección verdadera de la investigación poética que es todo lenguaje. El poeta del cuerpo es total en este fragmento de *CORRESPONDENCIA CON LA MOMIA:*

Esta carne que no se toca más en la vida,
esta lengua que no llega a superar su corteza,
esta voz que no transita más los caminos del sonido,
esta mano que ha olvidado el gesto de agarrar,
que no logra determinar el espacio donde realizará su agarrar,
este cerebro en fin que la concepción no determina en sus líneas,
todo lo que hace mi momia de carne fresca da a dios una idea del vacío en que la necesidad de haber nacido me ha situado.
Ni mi vida es completa, ni mi muerte es completamente abortada.
Físicamente no soy, gracias a mi carne masacreada, incompleta, que no llega a nutrir mi pensamiento.
Espiritualmente me destruyo a mi mismo, no me acepto viviente. Mi sensibilidad está a la altura de las piedras, poco falta para que surjan los gusanos, la podredumbre de las canteras abandonadas.
Pero esta muerte es mucho más refinada, esta muerte multiplicada de mi mismo es una especie de enrarecimiento de mi carne. La inteligencia ya no tiene sangre. La fuente de la pesadilla de toda su tinta que traza las salidas del espíritu, es una sangre que ha perdido sus venas, una carne que ignora el filo del cuchillo.
Pero de arriba a abajo de esta carne arrasada, de esta carne no compacta circula siempre el fuego virtual. Una lucidez alumbra de hora en hora sus brasas, que se unen en la vida de las flores.
...Pero toda esta carne no es más que comienzos, ausencias, ausencias y ausencias.

Del impulso retráctil y nervioso de "Correspondencia con la Momia", pasa a los caminos del sonido, abre las puertas del embrujamiento, en el delirio de su poema:

dakantala
dakis ketel
ta redaba
ta redabel
de stra muntils
o ept enis
o ept atra

La poesía deviene por primera vez pura materia del lenguaje, poesía pura.

significado y permanencia de artaud

Artaud se ha convertido, dentro y fuera de su embrujamiento, en el poeta. Todos los tiempos tienen *su poeta, y* Artaud, que no triunfó ni escandalizó con sus obras durante su vida, es *el poeta de su muerte.* Nadie llegó tan hondo en la utilización, integración y desintegración, del lenguaje gracias a la magia, y a la poesía del cuerpo ripiado de Antonin Artaud, el enfermo, el desesperado.

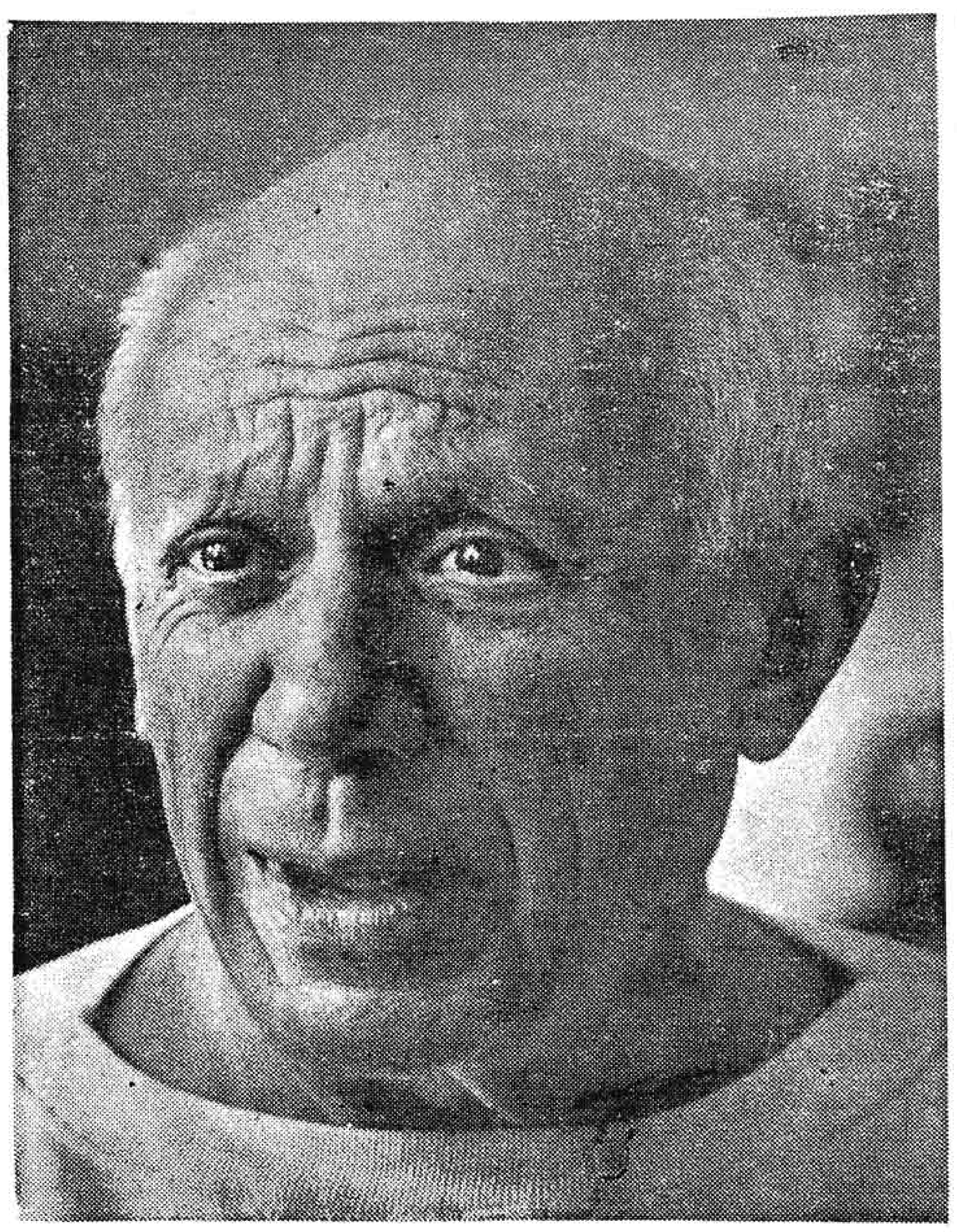
¿Su locura? No cometería el error de decir que Artaud nunca estuvo loco, como quiso demostrar él mismo de Van Gogh. Artaud estaba loco como Holderlin, Swedenborg, Nietzche, Nerval, Van Gogh; fué el precio de su poesía y de su investigación. Preferimos su locura a la cordura del siglo; para él la poesía fué verdadera locura del ser: "¡Cuidado con vuestra lógica, señores!...

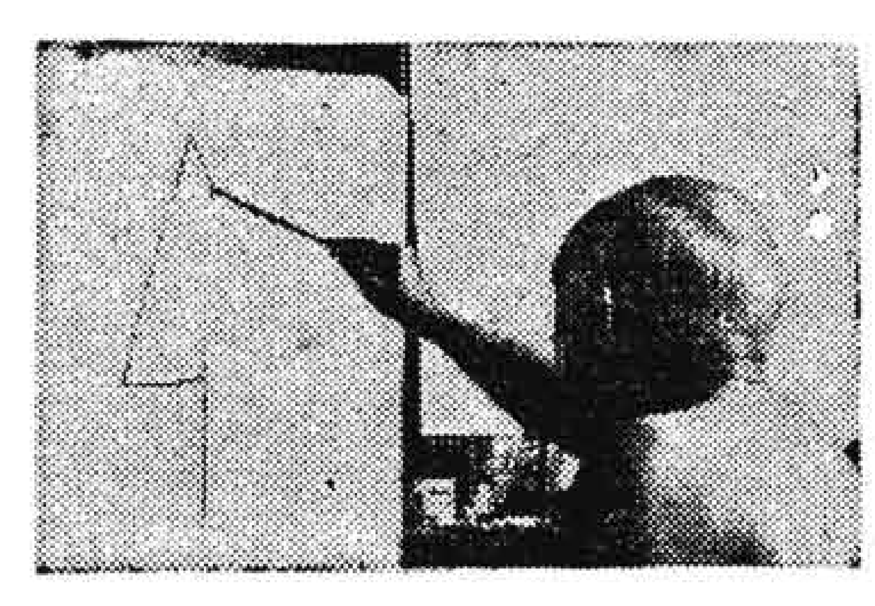
¿QUE ES MI ARTE?

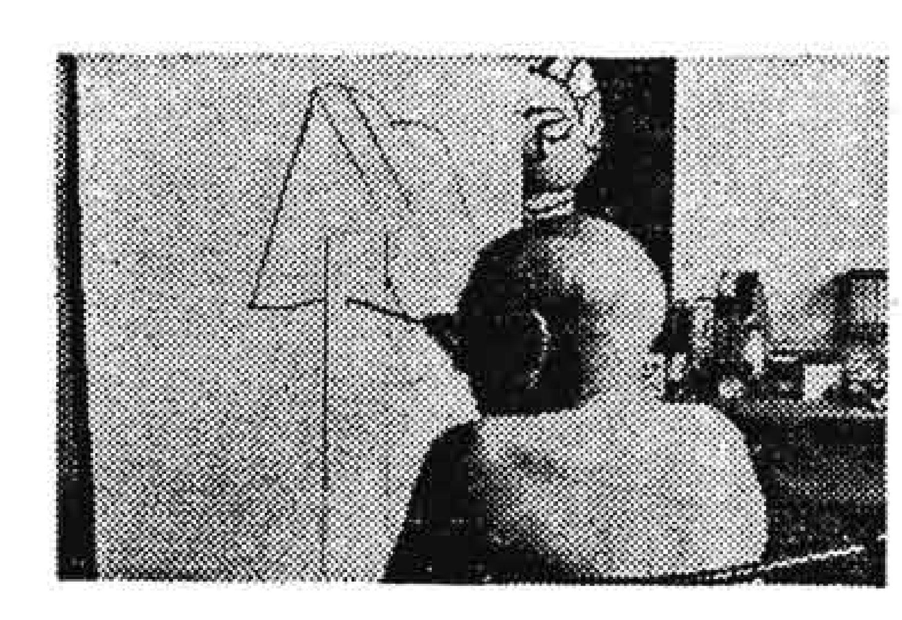
por pablo picasso

traducción de manuel vidal

Picasso pintor. Picasso escultor. Picasso ceramista. Picasso autor de piezas teatrales. Picasso creador de decorados. Picasso amante. ¡Picasso teórico de la pintura! Pero, ¿es que este hombre nunca duerme?









Se puede aplicar a los artistas el chiste de que no hay nada más peligroso que las armas en manos de generales. De igual modo, nada más peligroso que la justicia en manos de los jueces y que un pincel en las manos de un pintor. ¡Imagínense el peligro para la sociedad! Pero en la actualidad nos falta valor para expulsar de la sociedad a los pintores y a los poetas, porque nos negamos a reconocer que existe algún peligro en tenerlos entre nosotros.

Es mi desgracia —y probablemente mi placer—. usar las cosas según el mandato de mis pasiones. ¡Qué triste suerte la del pintor que, enamorado de las rubias, no las pueda meter en un cuadro porque no van bien con una cesta de frutas! ¡Qué triste suerte la de un pintor que odie las manzanas y tenga que pintarlas todo el tiempo porque van muy bien con el tapiz! Yo meto en mis cuadros todo lo que se me antoja. ¿Qué no van unas cosas con otras? Peor para ellas; no tienen más remedio que aguantarse.

Anteriormente los cuadros progresaban por etapas hacia su terminación. Cada día añadía algo nuevo. Un cuadro era un conjunto de ediciones. En mi caso, la pintura es un conjunto de destrucciones. Hago un cuadro y lo destruyo. A fin de cuentas no se pierde nada; el rojo que quité de un lugar aparece en cualquier otro.

Sería muy interesante conservar fotográficamente, no las etapas, sino las metamorfosis de un cuadro. Quizá se pudiera descubrir de este modo el sendero que recorre el cerebro al dar forma material a un sueño.

Pero hay algo muy extraño—los cuadros no sufren cambios fundamentales— la primera "visión" continúa casi intacta, a pesar de las apariencias. A veces reflexiono sobre un claro y un obscuro que he puesto en un cuadro: trato de romperlos insertando entre ellos un color que cree un efecto diferente. Cuando se fotografía la obra, noto que ha desaparecido lo que puse para corregir mi primera visión y que, a final de cuentas, la imagen fotográfica corresponde a la visión que tuve antes de la transformación que me empeñé en hacer.

Un cuadro no se proyecta ni decide de antemano. Al hacerse, va cambiando a la par que nuestras ideas. Y cuando se termina sigue cambiando según el estado de ánimo del que lo mire. Un cuadro tiene vida como cualquier criatura y sufre cambios que. de día a día, nos impone la vida. Esto es natural, pues el cuadro sólo vive a través de la persona que lo mira.

Puede que cuando esté pintando piense en el color blanco y lo ponga en el cuadro, pero no puedo trabajar todo el tiempo pensando en el blanco y pintándolo. Los colores, como las facciones, siguen los cambios de emociones. En el boceto que hice para un cuadro, indicaba todos los colores. ¿Qué tanto queda de ellos? El blanco y el verde en que pensé están en el cuadro, pero no están ni en los lugares que pensé ni en las mismas cantidades. Claro que se pueden pintar cuadros ajustando sus diferentes partes de modo que vayan bien unos con otros, pero les faltará dramatismo.

Quisiera llegar al estado en que nadie pueda saber cómo hice un cuadro. ¿Para qué? Sencillamente porque no quiero que mis cuadros produzcan más que emoción.

El trabajo es una necesidad para el hombre.

Los caballos no se enganchan por su propia voluntad.

El hombre inventó el despertador.

Siempre que comienzo un cuadro siento que hay alguién que trabaja conmigo. Hacia el final tengo la impresión que he trabajado solo, sin colaborador.

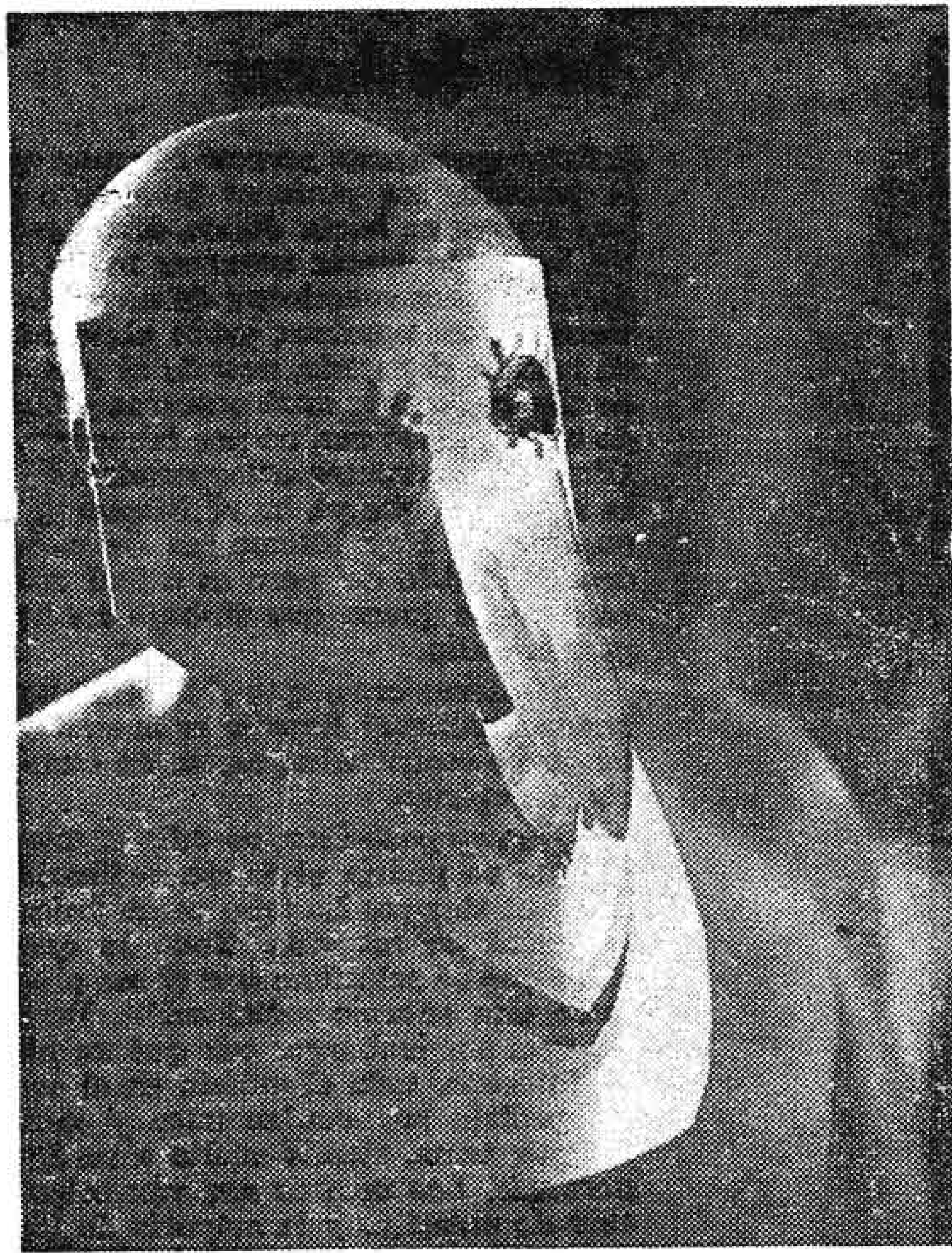
Cuando se comienza un cuadro se suelen hacer descubrimientos bonitos. Hay que guardarse de ellos. Destrúyelo, repítelo varias veces. Cada vez que destruye un descubrimiento hermoso el artista, no lo suprime en realidad, sino que lo transforma, lo condensa, lo hace más sustancial. Lo que al final se obtiene es el resultado de los descubrimientos abandonados. De otro modo corre uno el peligro de convertirse en su propio conocedor y perito. ¡Yo no me vendo nada a mi mismo!

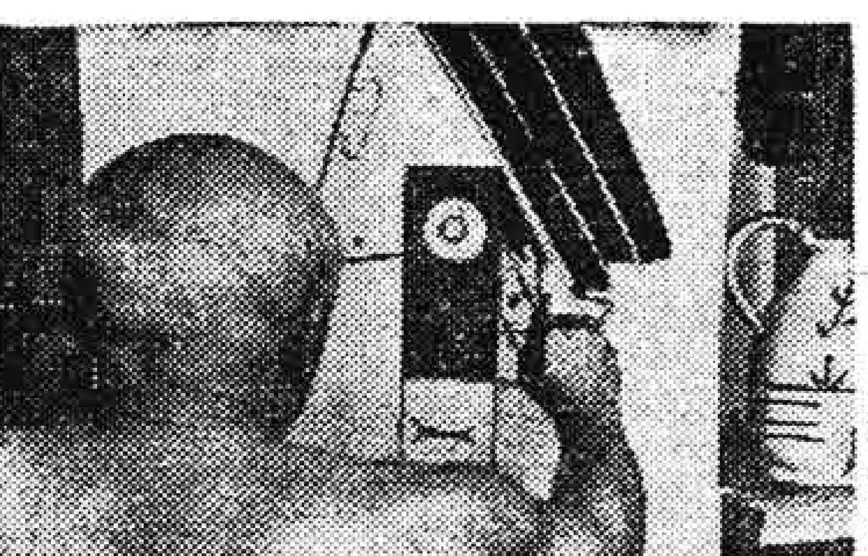
Se trabaja en realidad con muy pocos colores pero parecen muchos más cuando cada uno está en el lugar debido

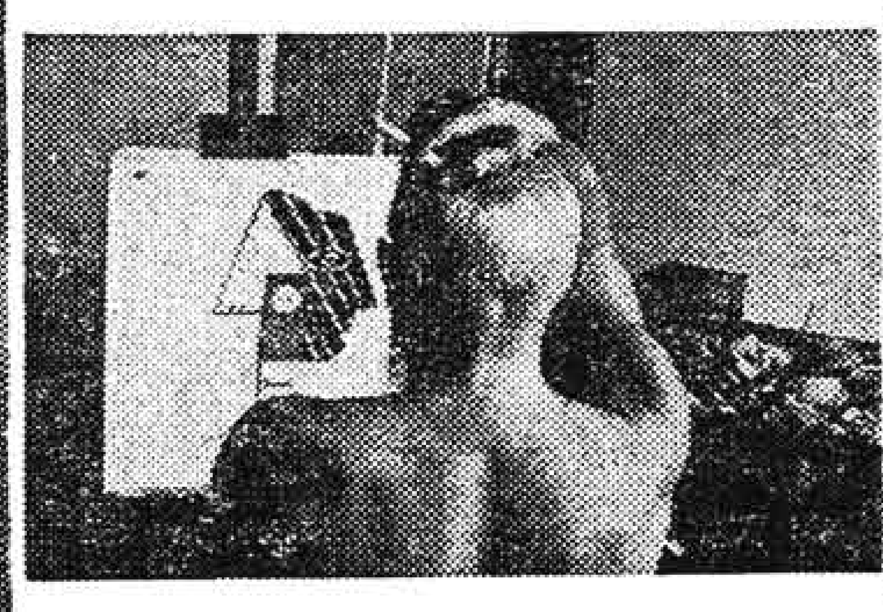
El arte abstracto no es más que pintura, ¿dónde queda el drama?

No existe un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble. Es lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones. A fin de cuentas, ideas y emociones quedarán apresadas en su obra. Por mucho que hagan no podrán escaparse del cuadro, del que forman parte integral, aun cuando su presencia ya no pueda ser observada. El hombre, quiéralo o no, es el instrumento de la naturaleza que le imprime su aspecto y sus características. En mis cuadros de Dinard y de Pourville expresaba una visión muy parecida a ésta. Ustedes mismos, sin embargo, se habrán dado cuenta qué distintos es el ambiente de los pintados en Bretaña a los pintados en Normandía, porque reconocieron la luz de los acantilados de Dieppe. Yo no *copié* esa luz ni la hice especialmente caso, pero estaba empapado en ella. Mis ojos la vieron, mi subconsciente la registró y mi mano fijó la impresión. No se puede ir contra la naturaleza: ¡es más poderosa que el más fuerte de los hombres! Nos conviene mucho llevarnos bien con ella. Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en cuestión de detalles.

Tampoco existe ningún arte "figurado" ni "no figurado". Todo se nos aparece en forma de "figuras". Hasta las ideas metafísicas se expresan mediante "figuras" simbólicas. Fíjense, por tanto, lo ridículo que es concebir la pintura sin "figuración". Una persona, un objeto, un círculo, son "figuras"; su efecto sobre nosotros puede ser más o menos intenso. Algunas están más cerca de nuestras sensaciones y producen emociones que mueven nuestras cuerdas afectivas, mientras que otras llegan de modo más









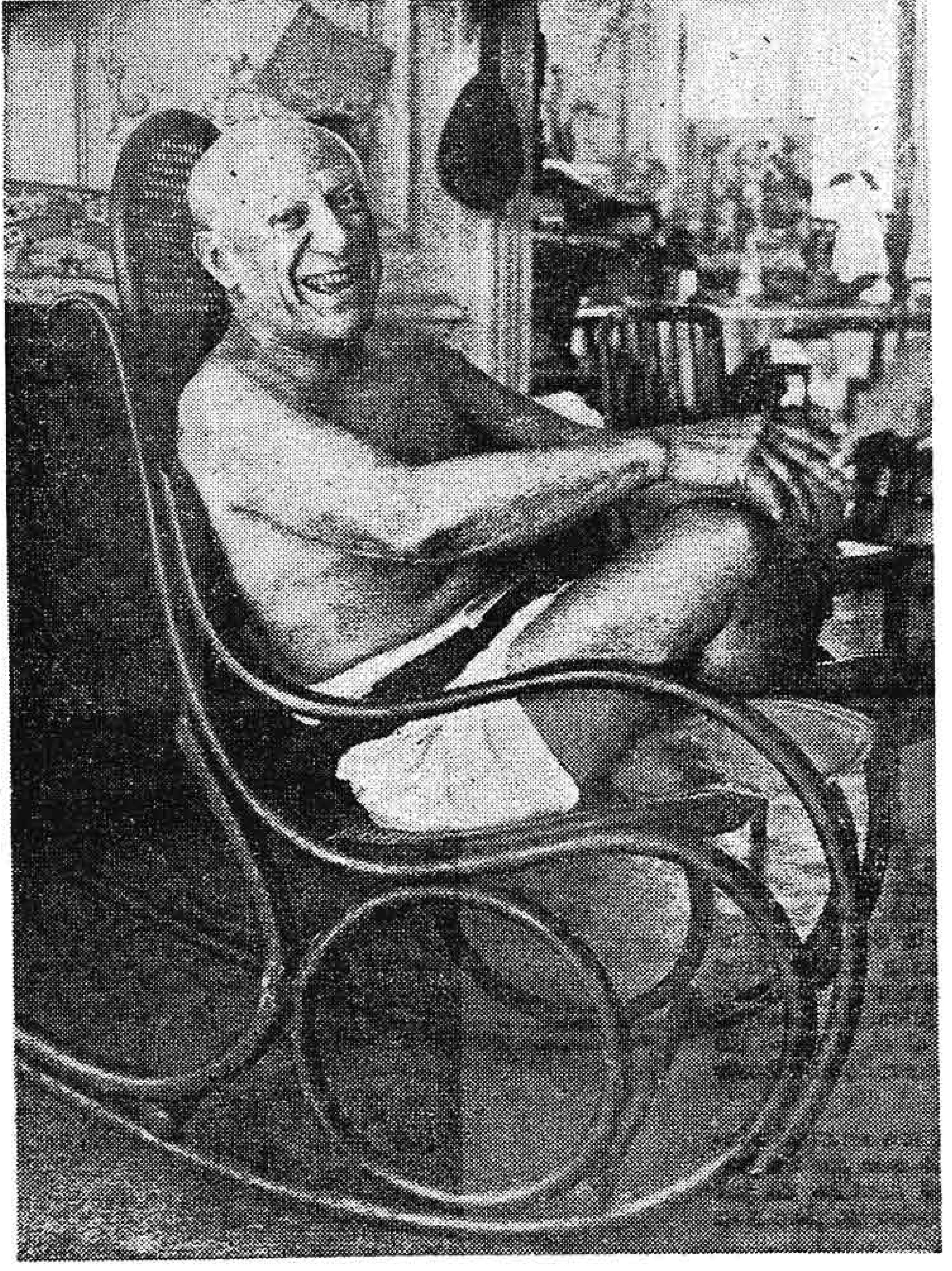
directo a nuestra mente. Debo dar su lugar a todas ellas pues mi espíritu tiene necesidad de emociones como mis sentidos. ¿Creen que me importa que un cuadro mío represente a dos personas? Aunque hubo un momento en que esas dos personas existieron para mí, en la actualidad ya no existen. Mi "visión" de ellas me produjo una emoción preliminar: y después, poco a poco, se borraron sus imágenes concretas; se convirtieron en una ficción y acabaron por desaparecer o, más bien, se transformaron en toda clase de problemas. Como ve ya no son dos personas, sino una serie de formas y colores que han adoptado, mientras tanto, la *idea* de las dos personas y mantienen la vibración de su vida.

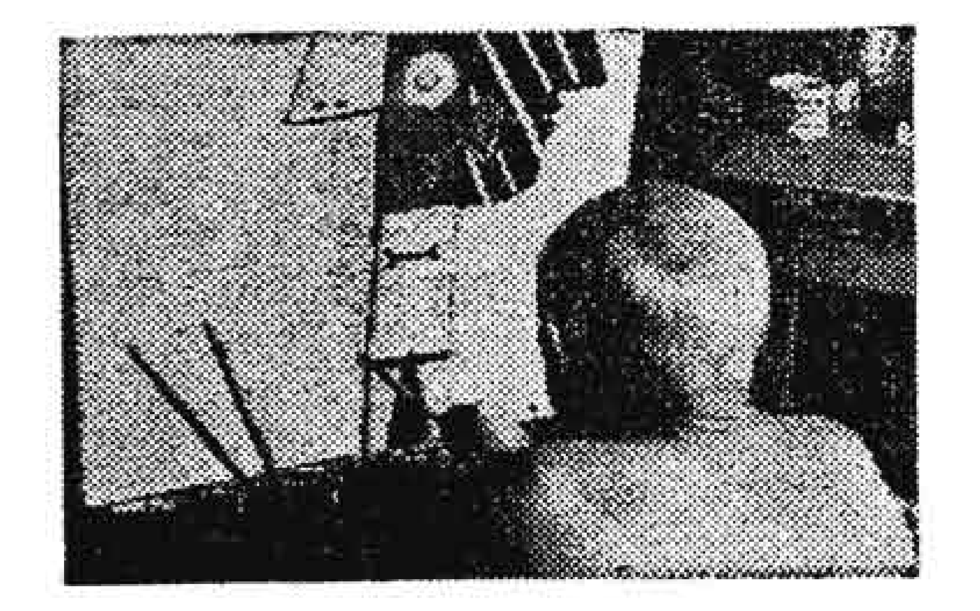
Trato a la pintura igual que a las cosas. Pinto una ventana del mismo modo que miro por ella. Si una ventana abierta no queda bien en un cuadro, corro la cortina y la cierro, igual que haría en mi propio cuarto. En pintura, como en la vida, hay que actuar de un modo directo. Claro es que la pintura tiene ciertas convenciones y es indispensable tenerlas presentes. No hay más remedio. Como tampoco debe perderse de vista la vida real.

El artista es un receptáculo de emociones que vienen de todas partes: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una forma que pasa o de una teleraña. Por eso no debemos establecer diferencias entre las cosas, pues entre ellas no hay diferencias de clase. Debemos sacar lo que nos conviene de donde lo encontremos, menos de nuestras propias obras. Tengo un verdadero horror a copiarme a mí mismo. Pero cuando se muestran un cartapacio de dibujos míos antiguos no tengo el menor escrúpulo en sacar de ellos lo que me convenga.

Cuando inventamos el cubismo no teníamos la menor intención de hacerlo. No queríamos más que expresar lo que teníamos dentro. Ninguno de nosotros trazó un plan de campaña y nuestros amigos, los poetas, siguieron nuestros esfuerzos con atención, pero sin dictarnos su voluntad. Los jóvenes pintores de hoy se trazan con frecuencia un programa y se aplican a sus tareas como estudiantes diligentes.

El pintor pasa por estados consecutivos de saciedad y evacuación.

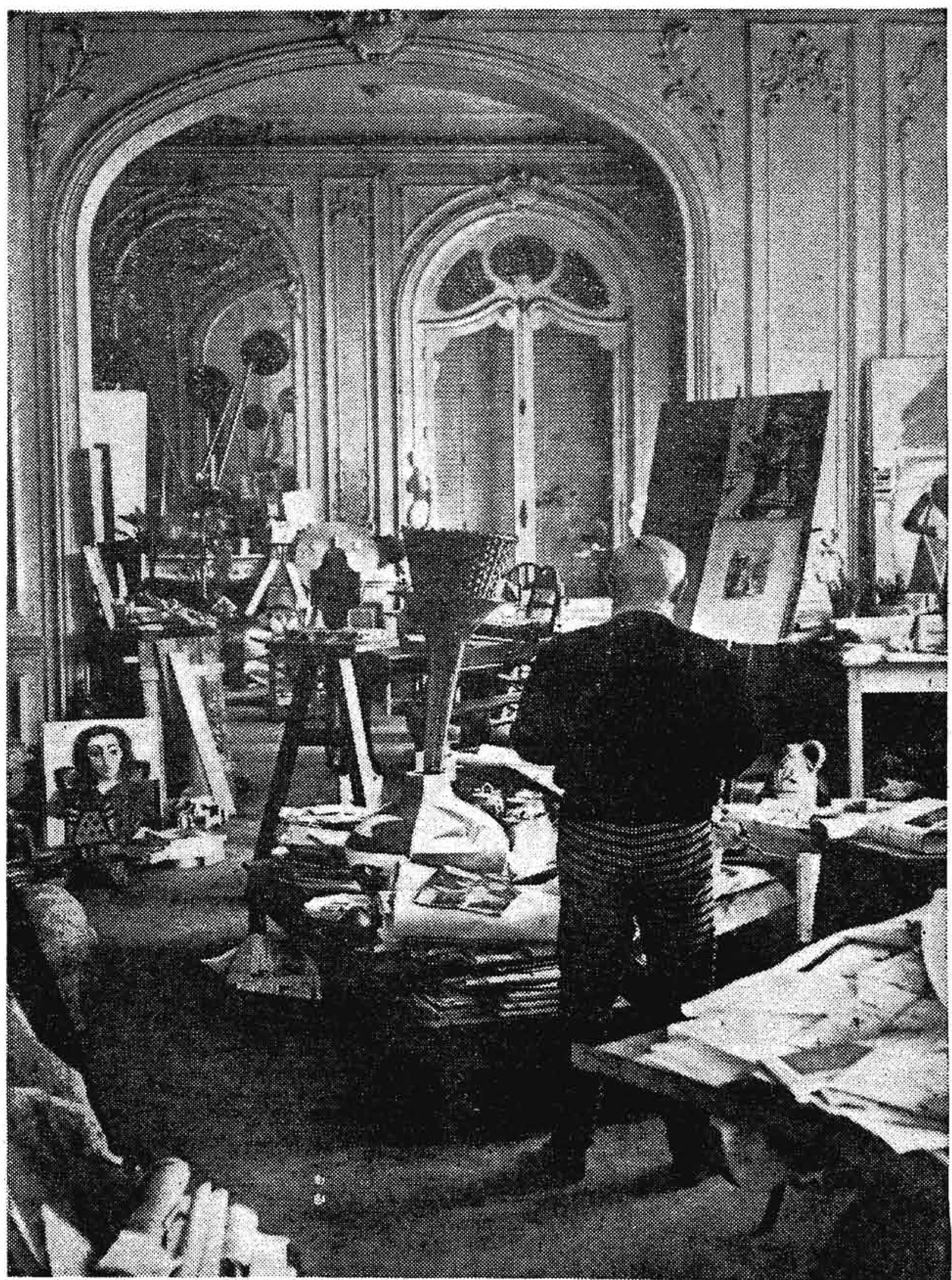




He aquí todo el secreto del arte. Doy un paseo por el bosque de Fontainebleau, me entra una indigestión de "verde" y tengo que evacuar estas sensaciones en un cuadro. El verde lo domina. Los pintores pintan para descargarse de sentimientos y visiones. El público toma la pintura para cubrir su desnudez. Agarra lo que puede y donde puede. No creo que, a fin de cuentas, obtenga nada. No ha hecho más que fabricarse un abrigo a la medida de su propia ignorancia. Hace todo, desde Dios hasta un cuadro, a su propia semejanza. Por eso las alcayatas son la ruina de los cuadros —de cuadros que tengan algún significado, tanto al menos como las personas que los pintaron. En cuanto los compran y cuelgan en una pared adquieren un sentido totalmente distinto y se arruinan los cuadros.

El entrenamiento académico por la belleza es una farsa. Nos han engañado, pero tan profundamente, que casi no podemos lograr ni un asomo de la verdad. Las bellezas del Partenón, de las venus, ninfas y narcisos son una serie de mentiras. El arte no consiste en aplicar un canon de belleza sino en lo que el instinto y el cerebro sean capaces de concebir más allá de cualquier canon. Cuando nos enamoramos de una mujer no empezamos a medir sus extremidades. Amamos con nuestros deseos, por más que al amor mismo han tratado de aplicarle un canon. En realidad el Partenón no es más que un corral con un techo encima, le añadieron columnas y esculturas porque dió la casualidad de que en Atenas había gente trabajando y que quería encontrar un modo de expresión. En el artista lo importante no es lo que *hace* sino lo que *es*. Césanne nunca me hubiera interesado lo más mínimo si hubiera vivido y pensado como Jacques Emile Blanche, ni aun cuando la manzana que pintó hubiera sido diez veces más bella. Lo que aviva nuestro interés es la inquietud de Cézanne. Y en esto radica la lección de Cézanne; el verdadero drama de Van Gogh son sus angustias, lo demás es una farsa.

Todo el mundo quiere comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro? ¿Por qué amamos la noche, las flores y todo lo que nos rodea sin tratar de comprenderlo? Pero si se trata de un cuadro todos tienen que *com-*



fotos de duncan

prender. Lástima que no se den cuenta de que el artista trabaja por necesidad, de que él mismo no es más que una parte insignificante del universo, y que no se le debe dar mayor importancia que a tantas otras cosas del mundo que nos gustan, aunque no podamos explicarlas. Los que tratan de explicar el significado de los cuadros están tomando el rábano por las hojas.

Gertrude Stein me anunció alegremente el otro día que por fin había comprendido el sentido de mi cuadro de los tres músicos. ¡Era una naturaleza muerta!

¿Cómo se puede esperar que un espectador viva un cuadro mío tal y como yo lo viví? Los cuadros me vienen a mí de muy lejos. ¿Cómo puede nadie saber de qué distancia me vino, cómo lo ví y cómo lo pinté? Ni yo mismo veo al día siguiente lo que he hecho. ¿Cómo puede nadie penetrar en mis sueños, mis instintos, mis deseos y mis pensamientos que han tardado mucho en madurar y en salir a la luz, y, sobre todo, comprender lo que he tratado de hacer —quizás contra mi propia volntad?

Con excepción de unos cuantos artistas que abren nuevos hizontes a la pintura, los pintores jóvenes de hoy no saben hacia dónde dirigirse. En lugar de tomar nuestras investigaciones para reaccionar de un modo claro contra nosotros, están absortos en revivir el pasado, cuando el mundo entero se abre ante nosotros y todo está por hacerse, no por rehacerse. ¿Por qué agarrarse desesperadamente a todo lo que ya ha satisfecho la esperanza? Hay kilómetros de cuadros "al estilo de' pero es difícil encontrar un joven que trabaje en su propio estilo.

¿Quieren creer que el hombre no puede repetirse? Repetir es ir contra las leyes espirituales, es, en su esencia, escapismo.

No soy pesimista, no odio el arte porque no podría vivir sin dedicarle todo mi tiempo. Lo amo como única finalidad de mi vida. Todo lo que hago que se relacione con él me produce una enorme satisfacción. Pero no veo, sin embargo, por qué se ha de interesar todo el mundo en el arte, pedirle sus credenciales y dar, en este tema, rienda suelta a su ignorancia. Los museos son una colección de mentiras y la mayoría de los que se dedican al arte, unos impostores. No comprendo por qué los países revolucionarios tienen más prejuicios artísticos que los países a la antigua. Hemos añadido a los cuadros de los museos todas nuestras estupideces, nuestras equivocaciones y pobrezas de espíritu, los hemos convertido en cosas miserables y ridículas. Nos hemos atado a una ficción en lugar de tratar de buscar la vida interior que hubiera en los hombres que los pintaron. Debería haber una dictadura absoluta... una dictadura de los pintores... una dictadura de un pintor... para acabar con todos los que nos han traicionado, para acabar con todos los tramposos y con las trampas, para acabar con los amaneramientos, para acabar con la historia y con otras muchas cosas. Pero el sentido común siempre se salva. ¡Hay que hacer sobre todo una revolución contra el sentido común! ¡El verdadero dictador será siempre conquistado por la dictadura del sentido común... pero a lo mejor no!

